

EMILIA MARIA FERREIRA DA SILVA

**REPRESENTAÇÕES DA SOCIEDADE ESCRAVISTA BRASILEIRA NA VIAGEM
PITORESCA E HISTÓRICA AO BRASIL, DE JEAN BAPTISTE DEBRET**

**SALVADOR
2001**

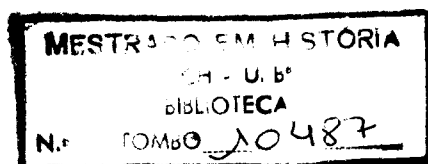
EMILIA MARIA FERREIRA DA SILVA

**REPRESENTAÇÕES DA SOCIEDADE ESCRAVISTA BRASILEIRA NA VIAGEM
PITORESCA E HISTÓRICA AO BRASIL, DE JEAN BAPTISTE DEBRET**

Dissertação apresentada ao
Mestrado em História Social da
Universidade Federal da Bahia, para
obtenção parcial do grau de Mestra
em História.

Orientadora: Profa. Dra. Lígia Bellini

**SALVADOR
2001**



EMILIA MARIA FERREIRA DA SILVA

**REPRESENTAÇÕES DA SOCIEDADE ESCRAVISTA BRASILEIRA NA VIAGEM
PITORESCA E HISTÓRICA AO BRASIL, DE JEAN BAPTIST DEBRET**

Dissertação apresentada ao
Mestrado em História Social da
Universidade Federal da Bahia, para
obtenção parcial do grau de Mestra
em História.

Orientadora: Profa. Dra. Lígia Bellini

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Lígia Bellini
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Cândido da Costa e Silva
Universidade Estadual de Feira de Santana

Prof. Dr. Wilson Roberto de Mattos
Universidade do Estado da Bahia

DEDICATÓRIA

A Geraldo, meu pai, Ediluse, minha mãe e Cristina
minha irmã, luzes que sempre clareiam minha vida.

A Marcos e Marília, não há palavras que expressem
a grandiosidade de vocês, sempre presentes
ensinando-me a amar e atravessar fronteiras. Amo
vocês.

Aos meus amigos, Tina, Célia, Coelho e Godi,
“amigos para sempre”.

AGRADECIMENTOS

Mesmo correndo o risco de não ser fiel a todos que de uma forma ou de outra contribuíram para que este trabalho chegasse a seu término, quero agradecer e registrar minha admiração e respeito, em primeiro lugar, à Lígia Bellini, pela ética e profissionalismo com que orientou-me nesta dissertação. Uma educadora no sentido maior da palavra, fico feliz em ter tido a oportunidade de tê-la como companheira de trabalho, embora os resultados sejam de minha total responsabilidade.

Peço licença para falar e agradecer em extensão a minha família, originada de paraibanos, pernambucanos e baianos que deixaram suas terras na busca de uma vida melhor e hoje, como dizem os amigos, são “um povo sempre fazendo festa e com o volume de voz mais alto do que necessário”, mas, cada um a seu modo, continua o sonho de que amanhã as condições de vida serão melhores. A eles, minha tia Erneide, mulher de fibra; minha tia Neta, uma mulher de coração puro; meu tio Djalma, um guerreiro de tantas terras; minhas primas e irmãs Jaciara, Jucélia, e Sandra, admiráveis guerreiras; meu tio Raimundo, um homem solitário, que sempre me diz “Deus te abençoe”; meus primos e irmãos Sandro, Márcio e Júnior, jovens com muitas viagens pela frente; Aline e Andréia, minhas sobrinhas e filhas de coração; e aos pequenos Caio, Yago, André, Vitor, Vitória, Joabe e Lucas, a certeza de que “navegar é preciso”, meu muito obrigado por serem fonte constante de força para continuar os meus, que tornaram-se nossos sonhos.

Quando a razão em prosseguir tantas vezes queria se ausentar, a sabedoria e força de vida de dona Nair, minha sogra, amiga e um pouco mãe, alertando-me de que eu estava no caminho e era isso o que importava, serviu de impulso para continuar a viagem. O certo é que ela é um porto cheio de sentidos.

Apresentei acima pessoas a quem devo a continuidade e o término desse trabalho. Mas devo agradecer a quem tornou sua existência possível: painho, mainha, Cristina, Marcos e Marília. Muito obrigada pela compreensão, apoio e confiança, amo vocês.

Aos amigos Célia, Élcio, Tina, Gildásio, Godi, Coelho, Antonia, Dilzete, André, Léo, Gerson, Joaquim, Valter, Zé Carlos, Celeste, Clóvis, Chico, João e Augusto Leal agradeço as palavras, críticas, sugestões e incentivos. Agradeço também as palavras de incentivo dos professores Lucilene Reginaldo, Vicente Deoclesiano e Elizete da Silva que, de uma forma muito especial, acreditaram na viabilidade do estudo.

Aos professores do Mestrado agradeço pelas críticas e sugestões feitas ao projeto de pesquisa, em especial ao professor João José Reis, à professora Cecília Velasco e Cruz e ao professor Cândido da Costa e Silva, um mestre que sabe ouvir e indicar caminhos.

Agradeço a Marina a atenção e simpatia dispensada na biblioteca e aos trabalhadores em geral, por sustentarem o programa de Bolsas da Capes, cujo auxílio foi imprescindível para a realização desta pesquisa.

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo refletir sobre os modos como a sociedade escravista brasileira, e em particular o negro, são representados na *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, de Jean Baptiste Debret. Buscamos identificar, a partir da iconografia e das descrições textuais que acompanham os desenhos, o olhar do viajante sobre o negro e o Brasil. Neste sentido, inicialmente, procuramos compor um quadro da trajetória de Debret, dos modos de ver o Brasil do século XIX, e do contexto brasileiro em que viveu o pintor, a cidade do Rio de Janeiro. Propomos que o Brasil, sua geografia e sociedade, foram crescentemente influenciando as concepções e estilo de Debret, influência esta que se expressa principalmente, mas não de modo exclusivo, nas imagens iconográficas da *Viagem Pitoresca e Histórica*. O estudo conclui que, a despeito dos preconceitos do pintor e do seu comprometimento com as elites brancas, não lhe foi possível deixar em segundo plano o negro e seu papel na sociedade brasileira da época.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	08
1. INTRODUÇÃO: A TRAJETÓRIA DE DEBRET E MODOS DE VER O BRASIL DO SÉCULO XIX	10
2. O RIO DE JANEIRO NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XIX	42
3. O BRASIL DE DEBRET	55
4. VISÕES DA SOCIEDADE ESCRAVISTA NA <i>VIAGEM PITORESCA E HISTÓRICA AO BRASIL</i>	75
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	121

LISTA DE FIGURAS

Todas as figuras listadas abaixo foram reproduzidas da *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, de Jean Baptiste Debret.

FIGURA 01	"Retratos do Rei Dom João VI e do Imperador Dom Pedro I", <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo III, prancha 9.	17
FIGURA 02	"Desembarque da Princesa Real Leopoldina", <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo III, prancha 32.	18
FIGURA 03	"Coroação de Dom Pedro, imperador do Brasil", <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo III, prancha 48.	19
FIGURA 04	"Um funcionário a passeio com sua família", <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo II, prancha 5.	33
FIGURA 05	"Mercado da Rua Valongo", <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo II, prancha 23.	34
FIGURA 06	"Feitores castigando negros", <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo II, prancha 25.	35
FIGURA 07	"Pano de Boca executado para a representação extraordinária dada no teatro da corte por ocasião da coroação de Dom Pedro I, imperador do Brasil", <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo III, prancha 49.	38
FIGURA 08	<i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo II, prancha 2.	56
FIGURA 09	<i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo II, prancha 1.	58
FIGURA 10	"Vista da entrada da baía do Rio de Janeiro", <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo II, prancha 3.	59
FIGURA 11	"Vista Geral da cidade do Rio de Janeiro, tomada da enseada de Praia Grande", <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo II, prancha 4.	62
FIGURA 12	"Retrato de Debret", <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> .	65
FIGURA 13	"Cablocas lavadeiras", <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo I, prancha 22.	69
FIGURA 14	"Uma senhora brasileira em seu lar", <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo II, prancha 6.	80
FIGURA 15	"Escravos negros de diferente nações", <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo II, prancha 22.	84
FIGURA 16	"Visita a uma fazenda", <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo II, prancha 10.	86
FIGURA 17	"O jantar no Brasil", <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo II, prancha 7.	87

FIGURA 18	"Os refrescos do Largo do Palácio", <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo II, prancha 9.	93
FIGURA 19	"Barbeiros ambulantes", <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo II, prancha 11.	96
FIGURA 20	"Negros carregadores de cangalhas", <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo II, prancha 36.	98
FIGURA 21	"Lojas de barbeiros", <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo II, prancha 12.	100
FIGURA 22	"O cirurgião negro", <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo II, prancha 46.	101
FIGURA 23	"Negociante de tabaco em sua loja", <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo II, prancha 41.	103
FIGURA 24	"Vendedor de arruda", <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo III, prancha 11.	105
FIGURA 25	"O colar de ferro, castigo dos negros fugitivos", <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo II, prancha 42.	107
FIGURA 26	"Aplicação do castigo do açoite", <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo II, prancha 45.	110
FIGURA 27	<i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo II, prancha 45.	111
FIGURA 28	"Regresso de negros caçadores", <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo II, prancha 19.	113
FIGURA 29	"Folia do Divino", <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo III, prancha 29.	114
FIGURA 30	"O regresso de um proprietário", <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo II, prancha 15.	116
FIGURA 31	"Liteira para viajar no interior", <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , tomo II, prancha 16.	117

1. INTRODUÇÃO: A TRAJETÓRIA DE DEBRET E MODOS DE VER O BRASIL DO SÉCULO XIX

O presente estudo tem por objetivo refletir sobre os modos como a sociedade escravista brasileira, e em particular o negro, são representados na *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, de Jean Baptiste Debret¹. Esta obra foi publicada pela primeira vez na França, entre 1834 e 1839, como resultado das informações coletadas de pessoas e outros autores, e observações feitas em primeira mão pelo autor, durante o período em que esteve no Brasil, de 1816 a 1831.

Busca-se identificar, a partir da iconografia e das descrições textuais que acompanham os desenhos, o olhar do viajante sobre o negro e o Brasil, não tendo a preocupação central de realizar uma verificação da fidelidade do artista em relação a um suposto real, mas de perceber essas imagens e textos prioritariamente enquanto construções discursivas.² No entanto, é evidente que uma comparação do conteúdo das estampas e textos com estudos historiográficos sobre o Brasil imperial, e particularmente a cidade do Rio de Janeiro, ilumina as especificidades do olhar de Debret.

¹ DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Millet / apresentação de Lygia da Fonseca F. da Cunha. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Limitada; São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1989. (Coleção Reconquista do Brasil. 3ª Série especial vols. 10, 11 e 12).

² Neste sentido, a abordagem aqui adotada se assemelha à de Ulpiano T. Bezerra de Meneses, no estudo intitulado "Histórico da iconografia urbana". *Revista USP*, Dossiê Brasil dos Viajantes, 30 (1996), p. 144-156. O conceito de representação que utilizamos é formulado por Roger Chartier como "modos como uma determinada realidade é pensada, construída, dada a ler". CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa, Difel, 1988, p.23.

Para falarmos da *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, é imprescindível considerar alguns elementos da biografia de Debret e da chegada da Missão Artística Francesa em terras brasileiras, que contribuíram na elaboração da obra.³

Na primeira metade do século XIX, configura-se na Europa o império napoleônico, que teve uma influência determinante sobre todos os setores e segmentos sociais, não ficando a produção artística de fora desse processo. O barroco, movimento artístico e cultural caracterizado pelo movimento dinâmico dos elementos e um certo excesso retórico, expressando o espírito do catolicismo revigorado da contra-reforma, mas também se manifestando na arte laica com essa profusão de elementos, predominou na Europa desde o século XVII até o final do século XVIII. Ao lado desse estilo, foi destacando-se progressivamente o neoclássico, que propunha uma recriação da arte da Grécia e Roma, com a utilização da simetria, do frontão, da coluna, o predomínio da cor e do tema histórico. A ordem, clareza e razão da Antiguidade Clássica foram grandemente valorizados pela visão de mundo dos iluministas.⁴ O neoclássico consolidou-se como arte oficial francesa quando Napoleão Bonaparte assumiu o poder no início do século XIX, expressando-se na construção dos templos, arcos e nas encomendas, aos pintores, de quadros que registrassem os feitos políticos e guerreiros do imperador. Inaugurou-se com isso uma espécie de ditadura neoclássica e bonapartista.⁵ O estilo que se impunha deveria retratar a “ética da Revolução” e ter uma nova interpretação e significado, quer dizer, deveria ser entendido como um classicismo revolucionário. Jacques-Louis David, com o quadro “O Juramento dos Horácios”, tornou-se conhecido como aquele que propôs uma nova interpretação ao estilo clássico. A arte

³ Embora tenhamos trabalhado, em geral, com a publicação das editoras ITATIA/EDUSP, composta pelos desenhos reproduzidos da edição de Firmin Didot –1834/1839, coloridos pelo próprio artista, em diversas ocasiões fizemos uma comparação com o original que se encontra no Instituto Histórico e Geográfico da Bahia.

⁴ Ian Chilvers (ed). *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists*. Oxford e New York: Oxford University Press. 1990. No Brasil, segundo Rachel Sisson, o neoclássico já se manifestava no Rio setecentista, em detalhes de várias igrejas e no traçado do Passeio Público. SISSON, Rachel., “O Rio de Janeiro de D. João VI como etapa na formação da cidade contemporânea”. In: *Anais do Seminário Internacional D. João VI: um rei aclamado na América*. Rio de Janeiro, Anais, Museu Histórico Nacional. 2000. p.315-323.

⁵ VIEIRA, João Guimarães. “Taunay, Debret e Grandjean de Montigny”. In: SOUZA, Wladimir Alves de. (org). *Aspectos da arte brasileira*. Rio de Janeiro: FUNART, 1981, p. 26.

passa a ser concebida como uma “profissão de fé política”, voltada para ser mais um meio de sustentação das estruturas sociais.⁶

É bem conhecido que, com a expansão napoleônica, ocorreu a invasão de Portugal pelas tropas francesas, levando o monarca português D. João VI a refugiar-se na colônia brasileira. Enquanto D. João VI permaneceu no Brasil (1808-1821), várias foram as medidas que apontam para a tentativa de adequar a colônia aos padrões europeus. Entre elas, está o incentivo e ações políticas no sentido de selecionar e contratar profissionais capazes de fundar uma escola ou instituto teórico-prático de aprendizagem artística e técnico-profissional, a Imperial Academia de Belas Artes, que foi fundada mais tarde, em 1829⁷. É no contexto desse esforço de europeização que, em 26 de março de 1816, chegou ao Brasil a Missão Artística Francesa, composta pelos irmãos Taunay, um paisagista e outro estatuariário; Jean Baptiste Debret, pintor de história; Grandjean de Montigny, arquiteto; Simão Pradier, abridor; Francisco Ovide, professor de mecânica; Joaquim Lebreton, literato e membro do Instituto da França. A esses homens foi dada a oportunidade de criar, retratar e construir um “Novo Mundo”, ou simplesmente adaptá-lo à situação de reino europeu.

Debret, filho de um escrivão do parlamento francês e primo de David, o famoso chefe de escola, sempre esteve ligado ao Estado francês, não só em decorrência de sua filiação, mas sobretudo devido a sua formação artística, que lhe proporcionava realizar trabalhos voltados a homenagear a nação e a corte francesa, considerados, segundo Rodrigo Naves, de excelente qualidade para o estilo da época⁸. Em 1806, recebeu menção honrosa do Instituto da França, ao pintar a tela “Napoleão prestando homenagem à bravura infeliz”, uma homenagem às ações napoleônicas⁹. É lícita a afirmativa de Iara Lis Carvalho Souza, de que “Debret bem

⁶ HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo, Editora Mestre Jou, tomo II, 1980-1982. p.796-797.

⁷ TAUNAY, Afonso de E. *A Missão Artística de 1816*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1983. p.256.

⁸ Autores como Naves e Taunay registram que Debret auxiliou David na Itália quando este foi executar “O Juramento dos Horácios”. NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1996. p.47 e TAUNAY, A. *A Missão Artística ...*, 1993. p. 217.

⁹ Segundo Taunay, com essa tela Debret deixa a história antiga pela moderna. “O assunto é o seguinte: Napoleão, a cavalo, tendo ao lado o Marechal Bessièrès e o General Lemarrois, estaca ante um comboio de feridos inimigos e descobre-se exclamando: Honremos a coragem mal

sabia que a arte poderia enobrecer a política (...)". Afinal, ele tinha trabalhado e convivido com David na produção de quadros históricos do império napoleônico, sem contar que um de seus melhores amigos, Nicolas Antoine Taunay (também membro da Missão Artística Francesa de 1816), produziu cinquenta quadros napoleônicos e revolucionários¹⁰.

Com a derrota de Napoleão em 1815 e a volta ao poder dos Bourbons, a situação dos artistas neoclássicos ligados ao ex-imperador ficou extremamente ameaçada. David exila-se na Bélgica¹¹; Debret, Grandjean de Montigny e outros, a convite de Joaquim Lebreton, aceitam compor a Missão Artística Francesa. Além da insegurança de permanecer na França após a queda de Napoleão, a morte do único filho de Debret teria sido a outra grande razão da sua saída do país¹².

Quanto às origens da Missão, com base no estudo de Naves, sua organização foi resultante de uma combinação de fatores, sendo a princípio iniciativa dos artistas franceses isolados no novo governo, e contando posteriormente com a aceitação das autoridades portuguesas.¹³ Embora o governo português no Brasil tenha demonstrado todo interesse em "acolher" os viajantes, até a "paz européia de 1815", com a derrota de Napoleão, foi desenvolvida, através da Intendência geral da Polícia, uma política rigorosa de intolerância em relação à literatura francesa e aos franceses, para impedir a penetração, em terras brasileiras, dos princípios do século das luzes¹⁴. Segundo Taunay, o Marquês de Marialva, embaixador extraordinário de Portugal junto à Corte de Luís XVIII e Estrebeiro-mor, ao ser comunicado por Lebreton, em agosto de 1815, que artistas desejavam estabelecer-se no Brasil,

recompensada". TAUNAY, A. *A Missão Artística* ..., 1993, p. 217-218. Para Naves, "O reconhecimento da bravura do inimigo pressupõe um critério de julgamento que vá além do confronto episódico e tome como medida um valor universal. Novamente, a ética conduz as apreciações." NAVES, R. *A Forma Difícil*..., 1996, p. 56.

¹⁰ SOUZA, Iara Lis Carvalho. *Pátria Coroada. O Brasil como corpo político autônomo - 1780-1831*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999, p.289.

¹¹ De acordo com Naves, o exílio de David foi inevitável, uma vez que "... participara ativamente da revolução, tendo votado inclusive a execução de Luís XVI... ". NAVES, R. *A Forma Difícil*..., 1996, p. 58.

¹² TAUNAY, A. *A Missão Artística*..., 1983, p. 218.

¹³ NAVES, R. *A Forma Difícil*..., 1996, p. 126.

¹⁴ Sobre a ingerência do governo de D. João VI na entrada de estrangeiros ver, entre outros, NEVES, Lúcia Maria Bastos P. "O privado e o público nas relações culturais do Brasil com a França e Espanha no governo Joanino (1808-1821)". In: *Seminário Internacional D. João VI* ..., 2000, p. 189-200.

respondeu que "... seriam todos bem acolhidos; e alcançariam terras de sesmarias. Não estava, porém, autorizado a lhes pagar a passagem ..." ¹⁵. Ainda segundo esse autor, em ofício datado de 27 dezembro de 1815, o Marquês de Aguiar, encarregado de negócios, respondeu a Lebreton sobre o projeto que "S.A. R. o príncipe regente viu o projeto referente aos artistas e artífices com especial agrado." ¹⁶

Quanto ao governo francês, Taunay aponta que o governo de Luís XVIII não se envolveu no caso. Entretanto, segundo esse autor, o Cônsul-Geral Maler, representante da França no Brasil, teria perseguido Lebreton sem tréguas, oficiando ao Duque de Richelieu a chegada da Missão e suas impressões sobre a recepção por parte do governo português. ¹⁷ Debret afirma que a missão foi organizada por solicitação do governo português ¹⁸, não se referindo em nenhum momento à situação política da França.

Quando a Missão Artística chegou ao Brasil, ficou estabelecido por decreto real que todos os seus membros receberiam pensão anual pelos serviços prestados, sendo a de Debret de oitocentos mil réis, que correspondiam a cinco mil francos pelo câmbio da época. ¹⁹

Durante o período em que esteve aqui (1816-1831), Debret guardou na memória e por escrito informações e observações, fez desenhos e esboços que foram utilizados na elaboração de sua *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*,

¹⁵ TAUNAY, A. *A Missão Artística...*, 1983, p. 14.

¹⁶ TAUNAY, A. *A Missão Artística...*, 1983, p. 17.

¹⁷ Em resposta a um dos ofícios enviados por Maler respondeu Richelieu, ministro de Estrangeiros da Restauração: "durante a sua estada no Rio, deveis, Sr., considerá-los como franceses e conceder-lhes toda a assistência a que tem direito qualquer súdito de sua Majestade...". TAUNAY, *A Missão Artística...*, p. 21-27.

¹⁸ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo I, p. 23.

¹⁹ TAUNAY, A. *A Missão Artística ...*, 1983, p. 20-218. Sendo assim, os vencimentos mensais de Debret giravam em torno de 75\$000 réis. Este valor equivalia a aproximadamente o preço de uma pipa de aguardente (62\$000 réis) principal mercadoria para o escambo; ou a um terço do valor de um escravo africano adulto no Rio de Janeiro em 1827, uma vez que, segundo Florentino, "... uma estimativa superficial – posto que baseada em inventários *post-mortem* – indica que no mercado da Corte os africanos adultos custavam em média 194\$000 réis em 1827...". FLORENTINO, Manoel. *Em costas negras. Uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.125-169; ou ainda a metade do valor de uma mulher escrava com ofício em Salvador, no período de 1811 a 1830 (145\$110 réis). ANDRADE, Maria José de Souza. *A mão de obra escrava em Salvador (1811-1860)*. São Paulo: Corrupio, Brasília, DF: CNPq, 1988, p. 175.

produzida e publicada na França em três volumes entre os anos de 1834 e 1839, como vimos anteriormente.

Taunay, Carelli e Naves trazem referências que possibilitam estabelecer relações entre o período em que Debret viveu e produziu na Europa e sua produção sobre o Brasil como pintor de história²⁰. Acreditamos, como Naves e Carelli, que a mudança de contexto foi significativa para a realização da referida obra. As imagens, assim como os textos escritos, não podem ser analisados fora de seus contextos de produção. Carelli observa que “É indubitável que o choque da nova realidade transfigurou a produção de Debret ...”. De acordo com Naves, “Jean Baptiste Debret foi o primeiro pintor estrangeiro a se dar conta do que havia de postiço e enganoso em simplesmente aplicar um sistema formal preestabelecido – o neoclassicismo, por exemplo – à realidade brasileira ...”²¹.

Debret passou boa parte de sua vida fazendo trabalhos sob encomenda para o governo napoleônico. Foi grandemente influenciado pelas idéias dos séculos XVIII e XIX, em particular por uma ciência determinista e positivista e pelas idéias iluministas dos tempos revolucionários, acreditando no papel da França como centro irradiador das artes e das letras e a grande disseminadora do progresso e da ciência. No Brasil, Debret continuou a ser um pintor ligado ao governo. Sua principal meta, sua “missão” era fundar a Academia, considerada como importante meio de civilizar “um povo ainda na infância.”²².

Os trabalhos que fez sob encomenda para a família real portuguesa²³ funcionavam como divulgadores da imagem que o império queria imortalizar ou cristalizar, qual seja, a de um Império civilizado e culto nos moldes europeus²⁴. É

²⁰ TAUNAY, A *Missão Artística...*, 1983; CARELLI, Mario, *Culturas Cruzadas. Intercâmbios culturais entre França e Brasil*. Tradução Nícia Adah Bonatti. Campinas, São Paulo, Papirus. 1994; NAVES, R. *A Forma Difícil...*, 1996.

²¹ CARELLI, M. *Culturas Cruzadas...*, 1994, p. 84; NAVES, R. *A Forma Difícil...*, 1996, p. 44.

²² DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, p. 24.

²³ Além da pensão paga pelo governo, como já apontamos, outro meio de sobrevivência de Debret foram as encomendas oficiais. CARELLI, M. *Culturas Cruzadas ...*, 1994, p. 81.

²⁴ A respeito da construção da imagem do império são importantes, entre outros estudos, SCHWARCZ, Lília Mortiz. *As barbas do imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras. 1999; MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio. Civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808 a 1821)*. São Paulo: Companhia das Letras. 2000; e SANTOS.

relevante enfatizar, aqui, que, durante todo o período em que permaneceu no Brasil, Debret fez trabalhos para o Estado português. Ou seja, ele contribuiu na construção da imagem do Brasil elevado à condição de Reino Unido, e do Brasil império até por volta de 1831. Exemplos disso são, entre outros, os quadros intitulados *Retrato do Rei D. João VI e do Imperador Dom Pedro I*, em tamanho natural e em trajes majestáticos, e *Desembarque da Princesa Real Leopoldina* (figuras 1 e 2). Segundo Carelli, Debret pintou cenas solenes que pontuaram o nascimento da nação, concebendo insígnias que foram relativamente transportadas de suas obras napoleônicas, citando como exemplo a estampa *Coroação de Dom Pedro I, imperador do Brasil* (figura 3)²⁵. Nesta, observa-se D. Pedro já coroadado, com a coroa à cabeça e o cetro na mão, recebendo, segundo afirma Debret, “o juramento de fidelidade prestado em nome do povo pelo presidente do Senado da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, Lúcio Soares Teixeira de Gouveia”. Nos lados esquerdo e direito do Imperador, a presença de representantes da Igreja Católica marca a oficialização da religião católica no novo império. Além deles, nas palavras de Debret, “outras pessoas de importância” estavam presentes na solenidade, destacando-se a Imperatriz Leopoldina e sua filha Dona Maria da Glória, ministros, alferes-mor, monsenhores, cônegos, fidalgos da corte, entre outros²⁶. Para Iara Lis C. Souza, a escolha de Debret de representar iconograficamente o momento do juramento de um civil, súdito do Imperador, em lugar, por exemplo, do ato de coroação, da unção e outros semelhantes, sugere a influência, no pintor, da Revolução Francesa, onde os juramentos fundavam um novo pacto entre as partes, e por esta razão eram considerados acontecimentos especiais²⁷.

É importante ressaltar que o conhecimento através da arte era privilégio de um seleto grupo, que detinha poder econômico para adquirir as obras ou prestígio

Afonso Carlos Marques dos Santos. “A fundação de uma Europa possível”. In: *Seminário Internacional D. João VI ...*, 2000, p. 9-17.

²⁵ CARELLI, M. *Culturas Cruzadas ...*, 1994, p. 81.

²⁶ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica ...*, 1989, tomo III, p. 257.

²⁷ SOUZA, I. *Pátria Coroada ...*, 1999, p. 292.



FIGURA 01 "Retratos do Rei Dom João VI e do Imperador Dom Pedro I",
Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, tomo III, prancha 9.

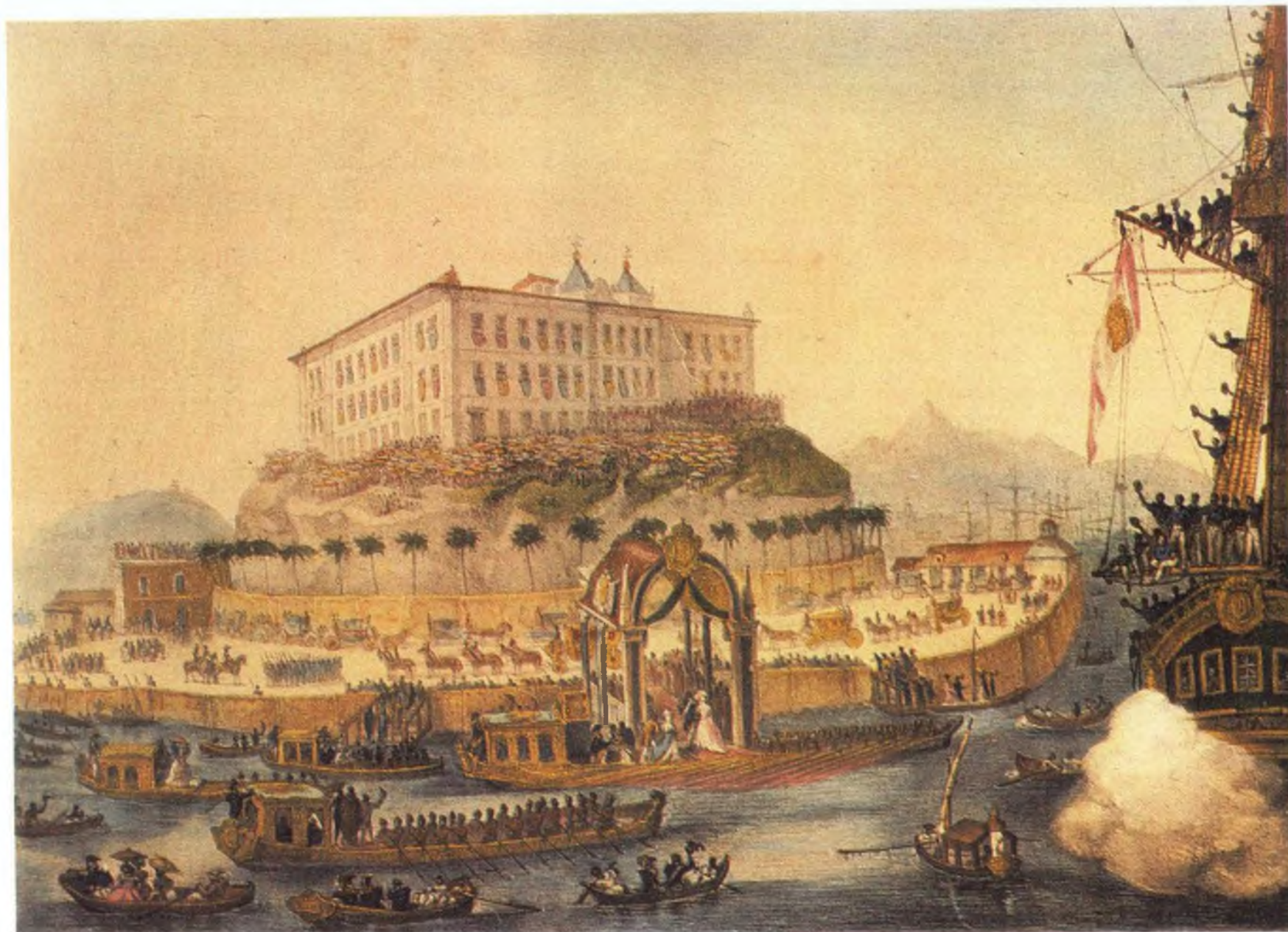


FIGURA 02 "Desembarque da Princesa Real Leopoldina", *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo III, prancha 32.

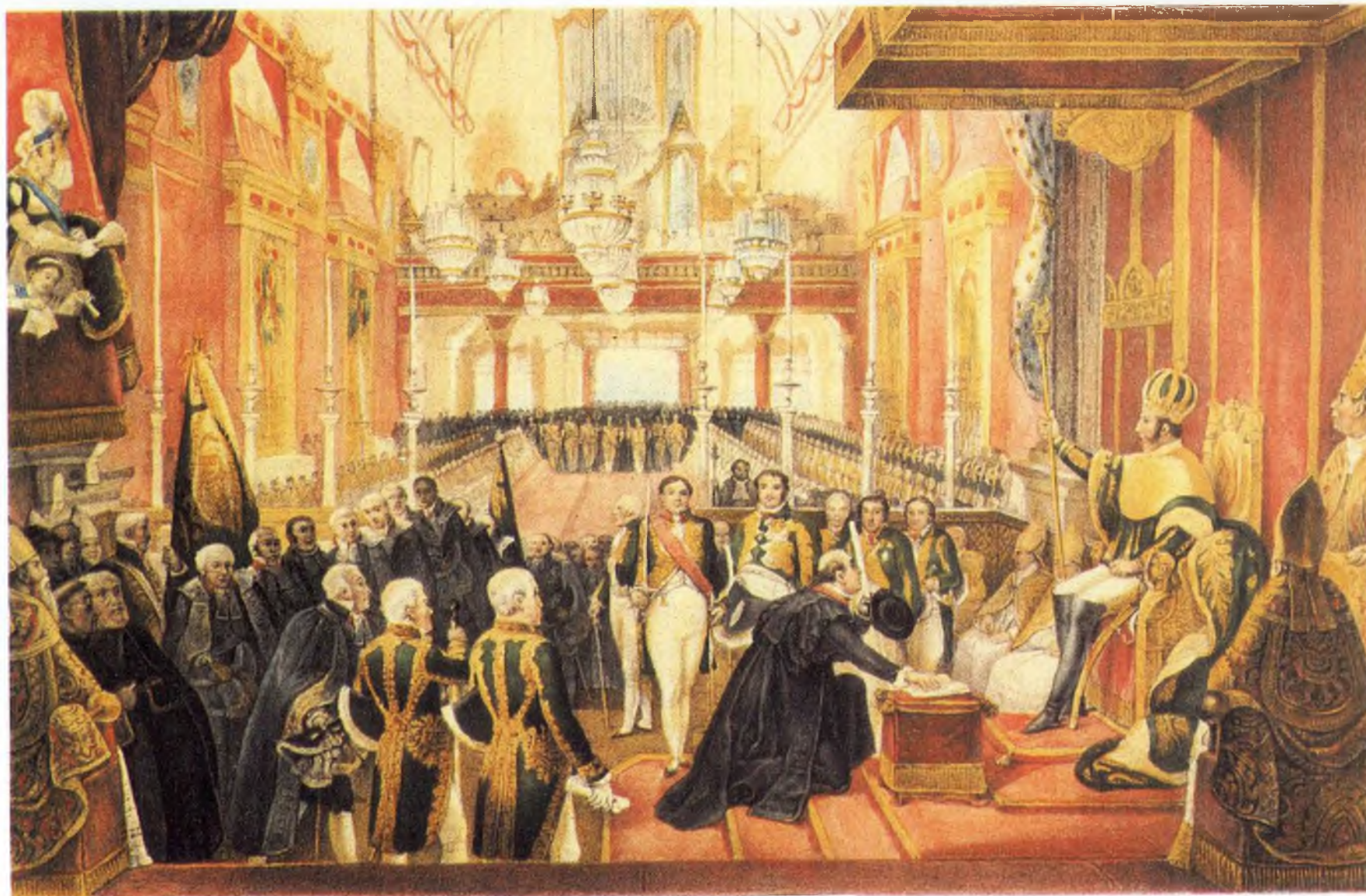


FIGURA 03 "Coroação de Dom Pedro, imperador do Brasil", *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo III, prancha 48.

para frequentar os salões privados e oficiais onde elas ficavam. Entre os consumidores potenciais de seu trabalho artístico final, era objetivo de Debret atingir “inicialmente o público francês, mas, cavaleiro da Ordem da Rosa e membro correspondente do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, não tinha dúvida sobre a importância de sua obra para os brasileiros ...”²⁸.

As fontes iconográficas, de uma maneira geral, representam idéias, situações, acontecimentos de determinados tempos. Mas isto não impede que veiculem também elementos culturais, idéias, representações mentais de outros tempos e lugares. Uma fotografia ou uma pintura pode nos remeter a diferentes tempos e espaços, que muitas vezes não são expressos por outras fontes históricas. No caso da obra de Debret, é possível perceber que as representações do Estado e da família real brasileiros, assim como as de diversos aspectos da sociedade do Rio de Janeiro no século XIX, são expressões da visão de mundo trazida por esse francês da Europa, e dos objetivos da sua estada aqui. Como nos lembra Lynn Hunt, “Os documentos que descrevem ações simbólicas do passado não são textos inocentes e transparentes; foram escritos por autores com diferentes intenções e estratégias ...”²⁹. Mas o olhar de pintor sofreu também a influência do contexto brasileiro, transformando-se por efeito desse novo influxo³⁰.

Um estudo como o aqui desenvolvido implica uma discussão, mesmo que breve, sobre o problema da utilização de material iconográfico como fonte histórica. Ciro Flamarion Cardoso e Ana Maria Mauad citam Fustel de Coulanges como uma voz que, em pleno século XIX, chamava atenção para o fato de que “onde o homem passou e deixou marca de sua vida e inteligência, aí está a História”. Por volta de 1929, os fundadores dos *Annales* “conclamaram... os historiadores a saírem dos

²⁸ CARELLI, M. *Culturas Cruzadas* ..., 1994, p. 88.

²⁹ HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.18.

³⁰ Nesse sentido, estamos falando de “transculturização”. Embora não seja objetivo desta dissertação identificar as mudanças de Debret nos trópicos, e sim verificar que sociedade escravista foi representada (construída, transculturada) por ele, acreditamos que suas representações dessa sociedade são evidências de sua transformação no encontro com o Brasil. Utilizamos “transculturização” a partir da compreensão de Luciana Martins de que, “no contínuo toma-lá-dá-cá do contato com a cultura, indivíduos são transformados e transformam-se, a si mesmos bem como ao mundo circundante...” MARTINS, Luciana Lima. *O Rio de Janeiro dos viajantes. O olhar britânico b(1800-1850)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 33.

seus gabinetes e farejarem, tal como o ogre da lenda, “a carne humana” - em qualquer lugar onde pudesse ser encontrada por quaisquer meios”³¹.

Em muitos trabalhos historiográficos, a iconografia é um elemento bastante presente como ilustração e pouco utilizado como fonte. Supõe-se que, no Brasil, seu valor como documentação pode ter sido reconhecido oficialmente em 1875, com o surgimento do Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional, que resultou na criação, pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1929, da Subcomissão Brasileira de Iconografia³². Hoje, tem se tornado mais comum a utilização de imagens como fontes históricas. As principais preocupações passaram a ser o problema da recepção e uso social dessas imagens³³. A história cultural se apropriou da imagem e a valorizou como documento. Na sua utilização, conforme propôs Elias Saliba, “o foco de análise procura ter sempre presente a dimensão do social e os circuitos de poder dos quais emergem, sob quaisquer formas, as representações”³⁴.

Até a década de 70, as obras dos viajantes eram utilizadas por diversas disciplinas sem uma análise crítica ou uma perspectiva histórica. Num momento posterior, principalmente depois que foram comparadas a outras fontes, elas passaram a ser lidas como um olhar específico sobre determinados aspectos de uma sociedade³⁵. É desta forma que a *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, de Jean Baptiste Debret, será tratada aqui - como fonte que revela uma determinada visão européia sobre o negro e o Brasil da primeira metade do século XIX.

Antes de examinarmos as representações de Debret da sociedade escravista, é importante destacar que já é corrente a utilização dos relatos de viagens enquanto fonte. De acordo com Laima Mesgravis, talvez tenha sido Oliveira Lima o primeiro a

³¹ CARDOSO, Ciro Flamarion & MAUAD, Ana Maria. “História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema”. In: CARDOSO, Ciro F. & VAINFAS, Ronaldo (orgs). *Domínios da História. Ensaios de Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 401.

³² RODRIGUES, José Honório. *Teoria da história do Brasil: introdução metodológica*. 4ª edição. São Paulo: Nacional. 1978, p. 220.

³³ SALIBA, Elias Thomé. “Experiências e representações sociais: reflexões sobre o uso e o consumo das imagens”. In: BITTENCOURT, Circe (org). *O saber histórico na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 1997, p. 117-128.

³⁴ SALIBA, E. “Experiências e representações ...”. 1997. p. 121.

³⁵ LEITE, Miriam Moreira. *Livros de viagem (1803 – 1900)*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ. 1997. p. 10.

utilizar maciçamente tais relatos como fonte principal. O fato é que, desde a década de 1940, “com a tradução sistemática empreendida por editores como a Livraria Martins e a Companhia Editora Nacional, o seu aproveitamento passou a ser regra entre os historiadores brasileiros e “brazilianistas”. Já Mary C. Karasch, embora tenha utilizado relatos de viagem como fonte, considerando-os uma “fonte valiosa e excepcional sobre a escravidão na cidade”, alerta que é preciso utilizá-los com cautela, porque os viajantes tinham diferentes capacidades de observação, descrição e análise. Segundo esta autora, “Poucos eram capazes de evitar críticas etnocêntricas ou preconceitos de cor, ao mesmo tempo em que a maioria era incapaz de penetrar no verdadeiro significado do que descrevia ou pintava.” Embora Karasch tenha destacado John Luccock e Jean Baptiste Debret como as melhores fontes, por terem vivido na cidade, consideramos que faltou à autora observar que o próprio olhar do viajante constitui também um objeto de estudo, como aponta o nosso trabalho e outros acima referidos³⁶.

Cabe aqui fazer breve referência a estudos sobre iconografia e relatos de viajantes, mais especialmente sobre representações visuais e escritas do negro, que contribuíram na construção da nossa viagem pela *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Carlos Eugênio Marcondes de Moura, em uma das mais recentes publicações a respeito da representação visual do negro³⁷, catalogou fontes iconográficas que registraram imagens dos “afro-negros e seus descendentes no Brasil”³⁸, identificando 1.063 imagens para o século XIX, 115 para o século XVII e 63 para o século XVIII³⁹. Aponta o autor que a mais remota imagem de um afro-negro no Brasil deve-se a Frans Post e data de 1637. Encontra-se na estampa intitulada *Île de Itamaracá*. Trata-se de uma imagem da Ilha de Itamaracá, em Pernambuco, onde visualiza-se dois homens brancos, um montado em um cavalo e o outro em pé,

³⁶ MESGRAVIS, Laima. *O viajante e a cidade (a vida no Rio de Janeiro através dos viajantes estrangeiros da primeira metade do século XIX)*. 1987. 422 f. Tese (Livre-docência) - Faculdade de Filosofia, Letra e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1987, v.1, p.3; KARASCH, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*.b Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo, Companhia das Letras, 2000. p. 21-22.

³⁷ MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande. Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

³⁸ MOURA, C. *A Travessia da Calunga Grande ...*, 2000, p.16. Ver comentários e críticas a respeito desta publicação em REIS, João José. “Cartografia da escravidão”. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 11 de fevereiro de 2001, p. 19.

³⁹ MOURA, C. *A Travessia da Calunga Grande ...*, 2000, p. 23.

acenando, ao que parece, para a margem oposta em que está. Os dois negros representados estão vestidos apenas com calções brancos e trabalham, um segurando as rédeas de um cavalo branco e o outro carregando um cesto na cabeça. Se esta é, como afirma Moura, a primeira representação iconográfica do negro no Brasil, entendemos que ela é também a primeira representação da organização da sociedade escravista brasileira, apontando a vida de trabalho do negro e a relação senhor – escravo enquanto uma relação de poder e superioridade, simbolizada na figura do senhor montado⁴⁰.

Moura ressalta que é procedente considerar que arte e ciência não eram inteiramente separadas no século XVII, mas constituíam formas conjuntas de exploração e de conhecimento do mundo⁴¹, linguagens que ora complementavam-se ora distanciavam-se.

A partir do século XIX, a presença do negro na pintura passa a ser a de personagem ativo, sujeito da cena em que é representada a sociedade⁴². A Missão Artística Francesa de 1816 foi um agente nesse processo de reformulação do lugar do negro na iconografia, passando este a ter destaque na cena. Na maioria das vezes, o negro é a figura principal nas estampas de Debret, ou se encontra entre os elementos principais da cena representada.

Especialmente na última década do século XX, foram produzidos trabalhos utilizando os mais variados tipos de representação iconográfica e relatos de viagem, com enfoque interdisciplinar. Como parte das comemorações do centenário da Abolição realizou-se, em 1988, durante o Congresso Internacional da Escravidão na Universidade de São Paulo, a exposição *O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX: a visão européia*. Resultou desse evento a publicação *O Olhar Europeu*:

⁴⁰ MOURA, C. *A Travessia da Calunga Grande...*, 2000, p. 18. No livro de Moura, a imagem está na página 262. No entanto, segundo alguns autores, o negro parece ser uma parte da paisagem natural. OLSZEWSKI FILHA, Sofia. *A fotografia e o negro na cidade do Salvador (1840-1914)*. Salvador, EGBA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1989, p.58; e REIS, João José. "Cartografia da escravidão ...", 2001, p.19.

⁴¹ MOURA, C. *A Travessia da Calunga Grande...*, 2000, p. 20. Luciana Lima Martins observa que, "Segundo Richard Yeo, foi somente nas últimas décadas do século XIX que o termo 'cientista', primeiramente cunhado por William Whewell em 1833, foi amplamente adotado na Inglaterra". MARTINS, L. *O Rio de Janeiro dos viajantes ...*, 2001, p. 30.

⁴² OLSZEWSKI FILHA, S. *A fotografia e o negro ...*, 1989, p. 57.

*o negro na iconografia brasileira do século XIX*⁴³. Parece que foram necessários cem anos para se perceber que a dominação e a apreensão do negro pelo europeu efetivou-se também pela captura da imagem. Neste trabalho, segundo os autores, os enfoques centrais foram dados às categorias de identificação do negro através das marcas de origem e de propriedade; o comércio de escravos; o trabalho servil no campo, no garimpo e na cidade; as formas de resistência do escravo; as medidas de repressão do sistema escravocrata; os modelos fotográficos de representação social e a comercialização da própria representação⁴⁴. Este conjunto de estudos teve como objetivo geral reconstruir “a trajetória do negro enquanto modelo de representação”, por diversos europeus do século XIX, preocupados com o registro e divulgação das diferenças veiculadas iconograficamente pela “imagem do outro”. Para Kossoy e Carneiro, “o que de fato importava era registrar as diferenças: dessa forma confirmava sua identidade de homem branco europeu”⁴⁵.

De acordo com essa perspectiva, temos como objetivo verificar qual foi “a trajetória do negro enquanto modelo de representação”, na obra de Debret. No entanto, embora concordemos com Kossoy e Carneiro que a iconografia por diferentes técnicas, desenho, pintura e, a partir dos meados do século XIX, pela fotografia tenha materializado o “olhar europeu”, consideramos que, nesse registro iconográfico e construção da “imagem do outro”, o outro se impôs para além das intenções dos europeus.

Em 1994, uma série de eventos, relacionados entre si, foram importantes na afirmação da relevância da iconografia e dos relatos dos viajantes como fonte e objeto de estudo. O primeiro deles foi a exposição de obras artísticas *O Brasil dos Viajantes*. Esta se realizou em paralelo a um encontro interdisciplinar sobre “a construção de imagens do Brasil e da América por artistas, cronistas e cientistas estrangeiros, que percorreram o continente desde o século XVI”, no Museu de Arte de São Paulo, cujo catálogo analítico foi publicado.

⁴³ KOSSOY, Boris & CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1994.

⁴⁴ KOSSOY, B. & CARNEIRO, M. *O olhar europeu* ..., 1994, p. 12.

⁴⁵ KOSSOY, B. & CARNEIRO, M. *O olhar europeu* ..., 1994, p. 19.

No mesmo ano foi também publicado o *Dossiê Brasil dos Viajantes*. Embora todos os textos do dossiê sejam interessantes, merece destaque, por sua proximidade com o tema do presente estudo, “O catálogo fundamentado da obra de J. M. Rugendas”, de Pablo Diener. O trabalho tem como motivação central a necessidade de se realizar uma catalogação da produção do artista como recurso para a interpretação da obra que, de acordo com o autor, compõe um “*corpus* de aproximadamente seis mil peças no total, entre pinturas a óleo, aquarelas e desenhos”⁴⁶. Diener verificou que “o espírito científico” foi paulatinamente evidenciando-se na obra americana de Rugendas, podendo ser percebido nas reelaborações de desenhos. O processo é caracterizado como “a instrumentalização que este (Rugendas) faz do artístico em benefício de um trabalho que aspira a ser um material de caráter documental para o estudo e a pesquisa.”⁴⁷

Em “O imaginário brasileiro para o público norte-americano do século XIX”, Katherine E. Manthorne postula que os escritos e imagens dos viajantes norte-americanos sobre o Brasil “têm tanto a nos dizer sobre os Estados Unidos como o fazem sobre a face que o Brasil apresentava aos seus visitantes”⁴⁸. Manthorne considera que os relatos “ajudaram a promover uma imagem do Brasil como uma terra civilizada, onde o visitante poderia ter expectativa de uma vida prazerosa e próspera ...”⁴⁹. No entanto, a autora destaca que “a interação entre esses dois gigantes geográficos do hemisfério ocidental tornou-se crítica em diversos momentos históricos, uma vez que ambos estavam por definir sua identidade nacional *individual* em relação aos europeus”⁵⁰. Segundo Manthorne, antes de 1876 os Estados Unidos produziram representações do Brasil adequadas para seu próprio consumo. Depois disso, sobretudo a partir da Centennial Exposition, realizada na Filadélfia para celebrar os 100 anos da América como nação, a participação do Brasil e premiação com medalha de ouro na “Exposição de Pintura e Escultura da

⁴⁶ DIENER, Pablo. “O catálogo fundamentado da obra de J. M. Rugendas”, *REVISTA USP – Dossiê Brasil dos Viajantes*, 30 (1996), p. 46-57.

⁴⁷ DIENER, P. “O catálogo fundamentado ...”, 1996, p. 52. Como exemplo, Diener analisa que, no primeiro desenho da conhecida estampa “Aguadeiros”, a disputa entre dois negros na fila do chafariz passa do entorno para assunto principal.

⁴⁸ MANTHORNE, Katherine E. “O imaginário brasileiro para o público norte americano do século XIX”, *REVISTA USP – Dossiê Brasil dos Viajantes*, 30 (1996), p. 61-71.

⁴⁹ MANTHORNE, K. “O imaginário brasileiro...”, 1996, p. 69.

⁵⁰ MANTHORNE, K. “O imaginário brasileiro ...”, 1996, p. 60.

Centennial Exposition”, para o fotógrafo Marc Ferrez e o pintor Joaquim Insley Pacheco, criou a “oportunidade do Brasil dar forma à sua própria imagem” no cenário internacional.⁵¹ Ao evidenciar o olhar norte-americano sobre o Brasil, a autora nos remete à importância de localizar os viajantes no tempo e espaço social, considerando seus olhares como específicos.

Ulpiano T. Bezerra de Meneses, em trabalho intitulado “Histórico da iconografia urbana”, incluído no *Dossiê Brasil dos Viajantes*, adota a perspectiva de investigar “não só o entendimento histórico das imagens de cidade, como também seu emprego enquanto fonte na produção do conhecimento”⁵². Em outras palavras, a partir das formas visuais, particularidades das representações sociais da cidade são apreendidas e difundidas, possibilitando não o conhecimento da cidade em si, mas do olhar do viajante sobre a cidade, onde “a cidade emerge, por inferência, deste conhecimento primeiro e maior”⁵³. Esta é também, como já apontamos, a perspectiva metodológica adotada no presente estudo, com relação ao olhar de Debret sobre a sociedade brasileira na primeira metade do século XIX.

Em “As alegorias da experiência marítima e a construção do europocentrismo”, de Nicolau Sevcenko⁵⁴, e “As teorias raciais, uma construção histórica de finais do século XIX. O contexto brasileiro”, de Lilia Moritz Schwarcz⁵⁵, a temática é o estabelecimento das diferenças, a questão do outro, considerada por Schwarcz como um conjunto de idéias fundamentais para o estudo sobre o racismo. Tais construções históricas são passíveis de serem identificadas nas expressões artísticas. As imagens produzidas sobre o Brasil e seus habitantes, do século XVI ao XIX, concentraram-se na apreensão do “outro”, sendo que a descoberta da diferença entre os homens não ocorreu de uma hora para outra. Acredita-se que foi no século XIX, graças à divulgação dos artistas naturalistas e à negação do princípio da

⁵¹ MANTHORNE, K. “O imaginário brasileiro ...”, 1996, p. 71.

⁵² MENESES, U. “Histórico da iconografia urbana”, 1996, p. 146.

⁵³ MENESES, U. “Histórico da iconografia urbana”, 1996, p. 153.

⁵⁴ SEVCENKO, Nicolau. “As alegorias da experiência marítima e a construção do europocentrismo”. In: SCHWARZ, Lilia Moritz & QUEIROZ, Renato (orgs.) *Raça e diversidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 113-145.

⁵⁵ SCHWARZ, Lilia Moritz. “As teorias raciais, uma construção histórica de finais do século XIX. O contexto brasileiro”. In: SCHWARZ, Lilia Moritz & QUEIROZ, Renato (orgs.) *Raça e diversidade...*, 1995, p. 147-185.

filosofia francesa de igualdade entre os homens “em contextos de conflitos étnicos muito evidentes”, que “a “naturalização da diferença” ocorreu de fato.

No estudo *Livros de Viagem (1803-1900)*, Miriam Lifchitz Moreira Leite, analisa um conjunto de relatos de viagem (correspondências dirigidas à família ou aos amigos, diários de viagem, memórias, álbuns de desenhos...) e obras de viajantes que escreveram sobre as mulheres no Rio de Janeiro, entre 1803 e 1900, agrupando textos escritos e imagens referentes à vida da mulher com relação a família, raça, classe e religião⁵⁶. O trabalho, uma leitura agradabilíssima, detalha todos os caminhos seguidos e refeitos durante quase dezoito anos de estudo. A autora destaca a importância de estudos que utilizem as imagens como fonte e como objeto, não deixando de ressaltar as “barreiras da iconografia”, dentre elas o fato de, assim como a documentação escrita, a iconografia não dispensar a crítica. Termina seu trabalho com um trecho de Goethe que ilumina e fortalece a todos que buscam olhar, ler o mundo por diversos caminhos: “Olhar apenas para uma coisa não nos diz nada. Cada olhar leva a uma inspecção, cada inspecção a uma reflexão, cada reflexão a uma síntese e então podemos dizer que com cada olhar atento ao mundo já estamos teorizando.”⁵⁷

Outro importante estudo centrado na análise iconográfica é *Imagens da colonização. A representação de índio de Caminha a Vieira*, de Ronald Raminelli, considerado uma obra precursora na utilização das imagens com o mesmo estatuto das fontes escritas. O autor analisa as imagens dos povos indígenas construídas pelos europeus nos primeiros séculos da colonização, e sua relação com os projetos coloniais⁵⁸. Aponta, por exemplo, como o estereótipo do índio como bárbaro, tão difundido na tradição ocidental, “legitimava a guerra justa e a escravidão do ameríndio, porque os nativos eram incapazes de entender os ensinamentos divinos e de receber a conversão”⁵⁹. Raminelli observa que a comparação entre textos e

⁵⁶ LEITE, M. *Livros de Viagem ...*, 1997.

⁵⁷ LEITE, M. *Livros de Viagem ...*, 1997, p. 237.

⁵⁸ RAMINELLI, Ronald. *Imagens da colonização. A representação de índio de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

⁵⁹ RAMINELLI, R. *Imagens da colonização ...*, 1996, p. 17.

imagens permite visualizar como os “meios de comunicação dos século XVI e XVII veiculavam a imagem do índio”⁶⁰.

Na obra intitulada *O Rio de Janeiro dos Viajantes. O olhar britânico (1800-1850)*, Luciana de Lima Martins estuda as representações da paisagem do Rio de Janeiro pelos britânicos, destacando a importância do estudo das imagens gráficas, segundo ela “bastante inexploradas na academia brasileira”, como instrumentos de trabalho que “testemunham não uma geografia estática do passado, mas uma geografia imaginativa em formação, onde, no registro material das paisagens dos lugares, vislumbra-se, nebulosas, as paisagens das idéias”⁶¹. Em outras palavras, defende a tese de que as paisagens são historicamente construídas e não naturais ou eternas. Nesse processo, sujeito observador e o objeto observado constituem-se mutuamente.⁶²

Em “As provações de um Abrãao africano: a nascente nação brasileira na Viagem alegórica de Johann Moritz Rugendas”, Robert W. Slenes analisa as imagens do negro na obra *Viagem pitoresca através do Brasil*, de Rugendas, defendendo a tese de que este artista não tinha como preocupação principal o registro fidedigno da realidade, e sim desenvolver um projeto de formação de Nação brasileira, sacrificando “a autenticidade do detalhe em seus desenhos para ilustrar o que ele percebia como uma ‘verdade maior’”⁶³. Seu argumento central é que Rugendas considerava a inferioridade do negro em relação ao branco como sendo cultural e não biológica. Tratava-se apenas de uma questão de estágios de civilização. Entre outras idéias, Slenes observa que “Rugendas evoca uma série de imagens comumente usadas nas edições do Novo Testamento da época para ilustrar a Paixão de Cristo”, fazendo, assim, uma associação entre o sofrimento do

⁶⁰ RAMINELLI, R. *Imagens da colonização ...*, 1996, p. 8.

⁶¹ MARTINS, L. *O Rio de Janeiro dos viajantes ...*, 2001, p. 12.

⁶² MARTINS, L. *O Rio de Janeiro dos viajantes...*, 2001, p. 17-25.

⁶³ SLENES, Robert W., “As provações de um Abrãao africano: a nascente nação brasileira na Viagem alegórica de Johann Moritz Rugendas. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, UNICAMP, nº 2, 1995/1996, p.271-294. Essa tese encontra-se também em outro texto de Slenes, fundamentado da mesma forma no trabalho de Rugendas, sobre a formação de uma “identidade bantu” no Novo Mundo. SLENES, Robert W., “Malungu, ngoma vem!”, África coberta e descoberta no Brasil. *Revista USP*, nº 12, dez/jan/fev. 1991-1992, p. 48-67.

escravo no navio negreiro e o de Jesus, reafirmando sua convicção de que o africano também é "Filho de Deus..."⁶⁴.

Para nosso estudo, interessa o modo como o processo criativo de Rugendas é visto enquanto uma reconstrução plausível da realidade, a partir das informações colhidas pelo artista. Interessa, sobretudo, a proposta de uma leitura comparativa entre o texto escrito e o imagético (que, segundo Slenes, no caso de Rugendas, estão intimamente interligados). Slenes propõe ainda que as imagens construídas por Rugendas sobre o negro podem ser abordadas na perspectiva de Albert Boime, que aponta que as representações sobre o negro no século XIX tendiam a situar-se em determinados "perímetros temáticos", em relação a três questões:

primeiro, a desumanidade do sistema [o escravismo] e seu efeito desumanizante sobre ambos o senhor e o escravo; segundo, a questão da competência dos negros e sua capacidade de integrar-se na sociedade dominante; terceiro, seu potencial para subir além de seu estado "selvagem" e alcançar o nível de esclarecimento "espiritual"⁶⁵.

As representações do negro por Debret são aqui analisadas considerando que elas criaram um imaginário social no qual observa-se uma certa estratificação espacial da presença negra. É possível perceber a participação social do negro predominantemente em duas situações: a festa pública, lugar extraordinário dessa presença; e o espaço ordinário do trabalho. Debret destinou o espaço da rua como sendo prioritariamente destinado ao negro, que nele trabalhava, brincava, dançava, rezava, comunicando-se de forma geral com a comunidade. O da casa, do recolhimento, esse foi de forma geral atribuído ao branco e a sua família⁶⁶, que só em alguns acontecimentos especiais, como enterros, missas, procissões, circulavam pelas ruas. Nesses momentos, parecia haver uma certa harmonia entre os personagens sociais.

⁶⁴ SLENES, R. "As proações de um Abraão...", 1995/1996, p. 284.

⁶⁵ Boime investiga o tema em *The Art of Exclusion: Representing Blacks in the Nineteenth Century*. Washington, Smithsonian Institution Press, 1990, p. XIV. Apud. SLENES, R. "As proações de um Abraão...", 1995/1996, p. 274.

⁶⁶ Miriam Leite propõe esta perspectiva de análise, focalizando as diferenças em relação à circulação nos espaços público e privado, no que diz respeito aos modos com a mulher é retratada na literatura de viagem sobre o Brasil. LEITE, M. *Livros de Viagem* ..., 1997, p. 75.

Acreditamos que as representações do negro feitas por Debret denotam a visão européia do lugar do “outro”, em uma sociedade que, de acordo como os princípios iluministas franceses, era vista como caminhando para o progresso e a civilização. Em seu relato escrito na *Viagem Pitoresca e Histórica ...*, Debret postula que esse processo se devia à chegada da corte portuguesa e à posterior instalação da Academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro.⁶⁷ Deste ponto de vista, uma análise do trabalho de Debret pode iluminar a compreensão do contexto brasileiro e seus contatos com a Europa no século XIX, pois, ao tempo em que ele se colocava como narrador da realidade aqui vivenciada, agia como divulgador e formador dos princípios filosóficos e científicos da época, em particular dos modos de pensar vigentes na França.

O “pintor de história”, diante de uma realidade até então estranha e associada a inúmeras fantasias, apreendeu e revelou o que, na sua visão, efetivamente poderia vir a ser interessante e importante para o consumo e conhecimento da sociedade de sua época. Os desenhos de Debret foram feitos utilizando a técnica da litografia sobre papel, o que possibilita a reprodução. Quer dizer, mesmo quando da composição dos desenhos originais havia a intenção de atingir um público mais numeroso. Mas Debret não deixou, ou não conseguiu deixar de expressar, nas estampas, outros aspectos da realidade que vivenciou. Cada prancha conta sua história e ao mesmo tempo ultrapassa a intenção do artista, ao incorporar e evidenciar todo um conjunto de valores. No desempenho das diversas atividades, posições sociais e culturais conquistadas pelo negro ou concedidas a ele, laços de solidariedade e formas de compreensão da sua própria força e importância social foram formados. As representações de Debret revelam muito da teia que compunha o sistema escravista. Esta teia envolvia manifestações lúdicas, religiosas, atividades econômicas, situações de contato social e político.

A obra é constituída de 156 pranchas, acompanhadas de textos descritivos para que, como afirma Debret, “pena e pincel suprissem reciprocamente sua insuficiência mútua.”⁶⁸ É curioso verificar como, neste aspecto, o autor tinha razão.

⁶⁷ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo I, p. 24.

⁶⁸ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica ...*, 1989, tomo I, p. 24.

Em seus escritos lemos afirmações como a de que “O escravo não é capaz da reflexão... o negro é indolente, vegeta onde se encontra ...”⁶⁹. No entanto, o escravo é o seu personagem central. Das 156 pranchas que compõem a obra, ele aparece em 99, ou seja, 64% do total. A população negra se impôs ao olhar do “pintor de história”. Ainda que não seja nosso propósito fazer uma análise quantitativa da obra, esta visão do conjunto evidencia a importância ou poder de atração que teve o escravo para Debret, em sua representação da sociedade brasileira da época. As estampas e textos de Debret sobre o negro, enquanto representações, vão além das opiniões e valores do artista.⁷⁰

É lícito argumentar que seria impossível não representar o negro, no contexto brasileiro que Debret visitou. De acordo com o censo de 1821, o Rio de Janeiro possuía um contingente estimado de 36.182 escravos, correspondente a 45,6% da população total.⁷¹ Já para Karasch, “é possível que até 50 mil escravos vivessem na cidade por volta de 1828-129”⁷². Conforme o próprio Debret afirma,

Tudo assenta pois, neste país, no escravo negro; na roça, ele rega com seu suor as plantações do agricultor; na cidade, o comerciante fá-lo carregar pesados fardos; se pertence ao capitalista, é como operário ou na qualidade de moço de recados que aumenta a renda do senhor...⁷³.

No entanto, não podemos esquecer que a função oficial de Debret era fundar a Academia de Belas Artes, trazendo a civilização e o progresso para a então sede da monarquia portuguesa, e não mostrar o negro como sujeito principal da representação. É isto o que desejava parte da elite intelectual brasileira do período. Civilizados membros da elite preferiam não chamar atenção para a escravidão à base do chicote e de péssimas condições de vida. Em um parecer datado de 1840, os membros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) indeferiram o arquivamento, na biblioteca do Instituto, do volume segundo da *Viagem Pitoresca e*

⁶⁹ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica* ..., 1989, tomo II, p. 168.

⁷⁰ COLI, Jorge. “A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro”. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998, p. 375-404.

⁷¹ ALGRANTI, Leila Mezan. *O feitor ausente. Estudos sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro – 1808-1822*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1988, p. 30.

⁷² KARASCH, M. *A vida dos escravos* ..., 2000, p. 107.

⁷³ DEBRET, *Viagem Pitoresca e Histórica*.... 1989, tomo II, p. 13.

Histórica..., argumentando que este continha cenas que “em nada dignificavam a jovem nação brasileira”. Referiam-se às pranchas de nº 5, *Um funcionário a passeio com sua família* (figura 4); a de nº 23, *Mercado da Rua Valongo* (figura 5); e a de nº 25, *Feitores castigando negros* (figura 6).

As duas primeiras foram consideradas verdadeiras caricaturas, segundo o parecer, provocando risos entre os letrados. Afirma-se, no texto do parecer, que era desconhecido o hábito de os maridos saírem em passeio com suas mulheres grávidas, o que é representado na prancha nº 5. Essa postura foi analisada com bastante propriedade por Miriam L. Moreira Leite, em *Retratos de Família...* Leite argumenta que, na afirmação acima, percebe-se “Um flagrante do desejo de manter alheia ou ocultar uma área da vida social...”. Segundo ela, Debret registrou condições e modos de vida que

...incidem contra alguns padrões ideais de comportamento e representação: o aparecimento, fora de casa, da figura de uma mulher branca grávida; o passeio conjunto, embora em fila, de todo o grupo de convívio; a caminhada (prática de lazer não valorizada) do funcionário, representante menor do poder.⁷⁴

⁷⁴ LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família. Leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993, p. 54.



FIGURA 04 "Um funcionário a passeio com sua família", *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo II, prancha 5.



FIGURA 05 "Mercado da Rua Valongo", *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo II, prancha 23.



FIGURA 06 "Feitores castigando negros", *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo II, prancha 25.

A imagem da prancha nº 23 foi considerada inadequada devido ao estado de magreza dos escravos recém-chegados da África para serem comercializados. Levando-se em consideração as condições e o tempo de viagem a que eram submetidos os africanos⁷⁵, não percebemos outra razão para a crítica do IHGB senão a de tentar suprimir os registros sobre a escravidão, em especial os iconográficos⁷⁶, que pudessem, de alguma forma, interferir negativamente na imagem que o instituto considerava adequada para nação brasileira.

Quanto ao castigo público representado na estampa de nº 25, os arautos do saber da época afirmaram,

A attitude do paciente é tal que causa horror. Póde ser que M. Debret presenciasse semelhante castigo, porque em todos as partes há senhores barbaros; mas isto não é senão um abuso

...

Ora porque se vê em um povo praticarem-se acções censuráveis, dever-se-há concluir que todo elle é mau?...

E concluem:

A Commissão limitando-se unicamente a estas observações, porque não julga acertado e político entrar no exame de algumas passagens da obra sobre o character dos habitantes do Brasil em geral, ... é de parecer que este 2º volume é de pouco interesse para o Brasil ...⁷⁷

Tendo em conta que uma das metas do Instituto, fundado em 1838, era criar uma história para a nação, rejeitar as imagens da escravidão fazia parte da tentativa de inventar uma memória em harmonia com o projeto de construção de um país moderno e civilizado⁷⁸. No entanto, mesmo tendo tido seu trabalho rejeitado pelo

⁷⁵ "Depois de jornadas de 1 500 quilômetros ou mais, os novos escravos chegavam finalmente ao seu destino, a cidade do Rio de Janeiro ...". KARASCH, M. *A vida dos escravos* ..., 2000, p. 67.

⁷⁶ Concordamos aqui com Saliba, quando afirma que "mostrar um fato ou um homem é fazer com que isto tenha existência, mas o reverso é o apagamento dos outros, o aniquilamento social daquilo que se escolhe não mostrar". SALIBA, T. "Experiências e representações...", 1997, p. 121,

⁷⁷ LISBOA, Bento da Silva e MONCORVO, J. D. de Attaide. Parecer sobre o 1º e 2º volume da obra intitulada *Voyage Pittresque et Historique Au Brêsil*. *Revista do Instituto Histórico Brasileiro*, tomo 3, 1841, p. 98.

⁷⁸ Ver a este respeito, SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 99-140.

IGHB, Debret também colabora nesse projeto. Como aponta Flora Süssekind, em *O Brasil não é longe daqui, a Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* é uma das primeiras narrativas que retoma o projeto literário de Ferdinand Denis, qual seja, "... definir o que é 'brasileiro' no cenário local. Isto é, sua paisagem... *fundar* uma literatura própria, tomá-la, e a exibição de sua originalidade, como alvo primordial..."⁷⁹.

A autora exemplifica com a prancha nº 49, do tomo III, intitulada *Pano de Boca executado para a representação extraordinária dada no teatro da corte por ocasião da coroação de Dom Pedro I, imperador do Brasil* (Figura 7), elaborada para representar a fidelidade da população ao governo imperial e a defesa da nascente nação. Embora a natureza apareça como "paisagem" de um cenário pitoresco onde prevalece a harmonia, a pedido de José Bonifácio Debret retirou palmeiras que dariam sustentação ao trono da composição inicial, "... a fim de não haver nenhuma idéia de estado selvagem ..." as substituindo por "... uma cúpula sustentada por cariátides douradas ..." ⁸⁰. Com esta e outras estampas feitas sob encomenda pela corte, Debret cumpriu sua função de pintor oficial do império⁸¹.

⁷⁹ SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 24, 38 e 39.

⁸⁰ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica* ..., 1989, tomo III, p. 259.

⁸¹ No estudo de Iara Lis Carvalho Souza sobre "as redes de poder, discursivas, festivas, cotidianas que erigem a noção de Brasil, enquanto um corpo político autônomo...", as estampas oficiais de Debret são consideradas, ao lado dos trabalhos de outros membros da missão, como os forjadores da imagem de um soberano herói nacional, ao tempo em que consagravam a autonomia política do Brasil. SOUZA, I. *Pátria Coroada*..., 1999, p. 17-284.



FIGURA 07 "Pano de Boca executado para a representação extraordinária dada no teatro da corte por ocasião da coroação de Dom Pedro I, imperador do Brasil", *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo III, prancha 49.

Um aspecto paradoxal quanto ao “domínio” negro em boa parte das imagens da obra é que no texto escrito fica evidente o preconceito racista de Debret. Um exemplo é o que ele afirma sobre o mulato:

É o mulato, no Rio de Janeiro, o homem cuja constituição pode ser considerada mais robusta: esse indígena, semi-africano, dono de um temperamento em harmonia com o clima, resiste ao grande calor. Ele tem mais energia do que o negro e a parcela de inteligência que lhe vem da raça branca serve-lhe para orientar mais racionalmente as vantagens físicas e morais que o colocam acima do negro ...⁸².

Debret aponta que o mulato era um indivíduo discriminado tanto por brancos como por negros, “oprimido, por causa da cor, pela raça branca, que o despreza, e pela negra, que detesta a superioridade de que ele se prevalece.”⁸³ Essa pretensa superioridade do mulato, cuja origem era atribuída a sua porção branca, fundamenta a visão de Debret e de sua época, sobre a necessidade de apagar a escravidão, e com ela o negro, da história brasileira, como única medida racional e viável para se alcançar a civilização e o progresso. Assim, lemos em suas considerações:

A classe dos mulatos, muito acima da dos negros pelas suas possibilidades naturais, encontra, por isso mesmo, maiores oportunidades para libertar-se da escravidão; ela é que fornece, com efeito, a maior parte dos operários qualificados; é ela também a mais turbulenta e, por conseguinte, a mais fácil de influenciar a fim de se fomentarem essas agitações populares de que um dia ela deixará de ser simples instrumento, pois, examinando-se esses mestiços no seu estado de perfeita civilização, particularmente nas principais cidades do império, já se encontram inúmeros gozando da estima geral que conquistaram com seu êxito nas ciências e nas artes, na medicina ou na música, ..., êxitos cuja utilidade ou encanto deveriam constituir um título a mais em prol do esquecimento futuro dessa linha de demarcação, que o amor-próprio traçou, mas que a razão deverá apagar um dia⁸⁴.

Cabe ressaltar que quem está falando que os mulatos deveriam esquecer, no futuro, sua “linha de demarcação”, ou seja, sua história, era um “pintor de história” que, como afirma o próprio Debret, era “uma arte dignamente consagrada a salvar a

⁸² DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica* ..., 1989, tomo II, p. 33.

⁸³ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica*..., 1989, tomo II, p. 34.

⁸⁴ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica* ..., 1989, tomo II, p. 34.

verdade do esquecimento”⁸⁵. Numa explicação, dada por ele ao Estado, Debret define a finalidade do pintor de história, diferenciando-o do que retrata figuras:

O primeiro, meditando sempre sobre as maravilhas que têm honrado o gênero humano, e sempre ocupado com o que possa enobrecer e elevar o espírito, acha-se sempre pronto, quando a ocasião se lhe apresenta, de fazer reviver na lembrança as preciosas coisas, e de as arrancar, por assim dizer, do esquecimento depois de longos séculos. O pintor mostra ainda muito maior sagacidade e talento quando animado de um nobre ardor, uma circunspecção adequada e uma exatidão verdadeira e persuasiva, traça sobre o pano um daqueles fatos memoráveis da história de seu país, de que talvez fosse testemunha. Deve, então, ser exato sem faltar as relações, nem esfriar o interesse, dará uma justa idéia não só da amplitude do seu gênio, como também da nobreza do seu caráter.⁸⁶

Neste sentido, podemos considerar que os registros de Debret sobre o negro e a escravidão figuram entre os primeiros elementos da representação de um processo civilizador onde os brancos seriam o agente principal e do qual participariam também os mulatos, com uma tendência à exclusão dos negros. Debret, portanto, curiosamente, antecipa-se a todo o esforço de construção da imagem da nação encaminhado pelo IHGB ao longo da segunda metade do século XIX,⁸⁷ em especial o pensamento de Sílvio Romero. Este pensador considerava o mestiçamento como “condição de vitória do branco, necessário para a adaptação do europeu aos rigores do clima tropical”. O mestiço, “produto fisiológico, étnico e histórico do Brasil ...” ficaria “diante do branco quasi puro, com o qual se se há, mais cedo ou mais tarde, confundir”⁸⁸. Entretanto, como observamos anteriormente, mesmo que o objetivo de Debret tenha sido a construção de imagens de um Brasil tornando-se civilizado pelo branqueamento de sua população e influência da cultura européia, a presença do negro e seu papel social se impõem ao pintor.

⁸⁵ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica ...*, 1989, tomo III, p. 14.

⁸⁶ Apud SOUZA, I. *Pátria Coroada ...*, 1999, p. 291.

⁸⁷ A respeito de como intelectuais brasileiros pensaram o escravo e a construção da nação brasileira civilizada ver, SILVEIRA, Marco Antonio. “Discursos sobre o escravo e a nação: a escravidão no pensamento brasileiro”. *Cadernos da Faculdade de Filosofia e Ciências*. São Paulo, Marília: UNESP, v.6, nº 1, 1997, p. 67-82.

⁸⁸ Apud. NAXARA, Márcia Regina Capelari. “Pensando origens para o Brasil no século XIX: História e Literatura”. *Revista História Questões & Debates – Brasil a conquista do olhar*. Curitiba, PR: Ed. da UFPR, v. 17, nº 32, jan./jun. 2000, p. 62.

No capítulo a seguir, intitulado “O Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX”, procuramos compor um quadro do contexto brasileiro em que viveu Debret, a cidade do Rio de Janeiro, a partir de estudos historiográficos sobre diferentes aspectos dessa sociedade. Nosso objetivo é estabelecer elementos como os quais se possa comparar o conteúdo das estampas e textos da *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, e que possam servir de referência para a compreensão destes.

O capítulo 3, “O Brasil de Debret”, trata das representações textuais e imagéticas de Debret quanto ao Brasil como um todo, em especial sua geografia e a idéia da construção da nação. Exploramos ainda, neste capítulo, um pressuposto central da presente dissertação, o de que o Brasil, sua geografia e sociedade foram crescentemente influenciando as concepções e estilo do pintor. Consideramos que esse impacto se expressa principalmente nas representações iconográficas de Debret sobre a nova terra.

No capítulo 4, “Visões da sociedade escravista na *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*”, analisamos um conjunto de pranchas e textos relativos a elas, focalizando questões emblemáticas da sociedade escravista, e a predominância e uma certa autonomia dos escravos no contexto urbano do Rio de Janeiro. Concluimos que, a despeito dos preconceitos do pintor e do seu comprometimento com as elites brancas, não lhe foi possível deixar em segundo plano o negro e seu papel na sociedade brasileira da época. É isto que torna sua obra uma importante fonte para o estudo de uma diversidade de aspectos da sociedade escravista brasileira.

2. O RIO DE JANEIRO NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XIX

A transferência da família real portuguesa para o Brasil alterou aspectos políticos, econômicos e sociais do Rio de Janeiro. Com a corte, transferiram-se de Portugal para o Rio de Janeiro 15 mil pessoas¹. A população da cidade, na época, era de aproximadamente quatro vezes esse contingente. Com a presença do rei nos trópicos, o espaço da cidade foi ampliado. De 1808 a 1822, a área da cidade triplicou, com novos bairros sendo incorporados aos limites urbanos. Uma nova freguesia, o Engenho Velho, acrescentou-se às quatro freguesias iniciais (Sé, Santa Rita, São José e Candelária)². Segundo Adolfo Morales de Los Rios Filho, o que ficara entre o mar e o campo de Santana foi denominado de "cidade velha". O conjunto compreendia "71 ruas, 27 becos, sete travessas, 12 largos, três campos, cinco ladeiras e três caminhos. Esses eram os logradouros públicos perfeitamente caracterizados..."³.

Na cidade nova, parte compreendida entre o campo da Aclamação e o fim do caminho do Aterrado, existiam algumas vias públicas, como as ruas do Conde da Cunha, das Flores, do Areal, Formosa, São Salvador e Mata-Porcos⁴. Somando-se a Saúde, a Gamboa e o Santo Cristo, consolidou-se o eixo de expansão sul em direção ao Flamengo e Botafogo. Como observa Roberto de Miranda Magalhães,

¹ ALENCASTRO, Luiz Felipe de. "Vida privada e ordem no império". In: ALENCASTRO, L. F. de (org.). *Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 12.

² ALGRANTI, Leila Mezan. *O feitor ausente. Estudo sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro (1808-1822)*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1988. p. 27.

³ MORALES DE LOS RIOS FILHO, A. *O Rio de Janeiro imperial*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora. 2ª edição, 2000. p. 36.

⁴ Hoje, a então cidade nova compreende as ruas de Santana, Visconde do Rio Branco e Moncorvo Filho.

“assistiu-se, assim, ao fim da cidade que podia ser percorrida a pé, entrando o Rio de Janeiro no patamar das cidades em processo de urbanização em larga escala”. Ampliou-se o número de carros puxados a tração animal e criou-se um serviço de diligências. O transporte marítimo deixou de ser somente para cargas vindas das áreas rurais, passando a interligar também as áreas urbanas⁵.

De acordo com Los Rios Filho, desde o século XVIII o transporte de pessoas era feito por meio de cavalos, mulas, cadeirinhas, liteiras e de sege, que era de tração animal. Com a chegada da corte, a cadeirinha de arruar passa do tipo singelo para o aperfeiçoado, com armação ricamente entalhada, porta decorada, pintura a capricho, cortinas de seda e até vidros nas janelinhas. Comenta o autor que “o povo a denomina, pitorescamente, de gaiolinha”. Uma outra mudança com relação aos transportes é a passagem do uso privativo das cadeirinhas para a sua exploração por meio de frete. Na maioria das vezes, o dono do negócio era branco e os carregadores eram negros, escravos de sua propriedade ou alugados. Mas também, mais tarde, negros forros passaram a dedicar-se a esse gênero de negócio. Havia casas de aluguel de cadeirinhas em muitos cantos do Rio de Janeiro, sendo as principais localizadas nas ruas do Ouvidor, de São Pedro, dos Ciganos e da Imperatriz, que foi a última a subsistir. Afirma Los Rios Filho que certamente em 1870 já não havia mais cadeirinhas pela cidade. Também foi muito utilizada a serpentina, ou cadeirinha mais simples, onde “Tirantes de ferro uniam o estrado à cobertura e a um varapau que, atravessado longitudinalmente, servia para que os negros a carregassem aos ombros”. Este modelo, no entanto, segundo o autor, obteve mais sucesso na Bahia. Para o transporte entre as propriedades rurais e a cidade utilizava-se a liteira comum ou liteira rasa, “que consistia em um estrado acolchoado sustentado por varais, nos quais ficavam atrelados dois animais, um à frente e outro na traseira... O povo deu-lhe o nome de bangüê.” O autor aponta outros meios de transporte como as carruagens de quatro rodas, carros de origem

⁵ MAGALHÃES, Roberto Anderson de Miranda. “Alterações urbanas na área central do Rio de Janeiro a partir da chegada da corte de D. João VI”. In: *Seminário Internacional D. João VI: um rei aclamado na América*. Rio de Janeiro. Anais, Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2000, p. 324-336.

espanhola e francesa utilizados pela Casa Real; as diligências mais acessíveis ao povo; as gôndolas, entre outros⁶.

Considerando a série de festas cívicas e cortesãs realizadas no espaço público entre 1808 e 1820, todas ritualizadas com pompa e magnitude como a querer sacralizar a imagem do rei e seus feitos na América, podemos afirmar que os logradouros tiveram o papel de púlpito e palácio real, palcos prioritários de fabricação e sustentação da imagem pública do monarca⁷. O público espectador desse “teatro” era prioritariamente a elite, cujos membros “gravitavam em torno do rei”, desde os indivíduos que desembolsaram grandes quantias para as despesas da coroa ou para as urgências do Estado⁸, até os homens que em momentos festivos homenagearam o rei, mandando levantar arcos e outros efeitos, e os cortesãos que vieram para o Brasil com Dom João VI. Todos buscavam receber em troca “distinção, honra, prestígio social, em forma de nobilitações, títulos, privilégios, isenções, liberdades e franquias, ... favores... como os postos na administração e na arrematação de impostos”.⁹

Desde a chegada de D. João VI, o Rio de Janeiro tinha luxuosas propriedades que serviam como ponto de encontro da seleta sociedade carioca. Essas salas ou salões, principalmente após a independência do Brasil, funcionaram como espaço recreativo e cultural com os saraus e debates políticos que giravam em torno de “enaltecer a pátria e a unidade nacional, criticar o absolutismo de D. Pedro, dar vivas à Monarquia Constitucional, alimentar a lusofobia”.¹⁰ É inegável que emergiu “uma nova concepção de sociabilidade” com o aumento das festas e saraus da elite que copiava o modelo europeu, sobretudo francês.

⁶ MORALES DE LOS RIOS FILHO. *O Rio de Janeiro ...*, 2000, p. 135-148.

⁷ MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808-1822)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

⁸ Segundo Malerba, “doações iguais ou superiores a 150\$000 (150 mil-réis), valor suficiente para adquirir um escravo em idade de dez a quinze anos no início do período ... uma mercadoria cara e emblemática na sociedade brasileira, ... cerca de 160 nomes seguraram a bolsa do Estado.” MALERBA, J. *A corte no exílio...*, 2000, p. 231.

⁹ Malerba, J. *A corte no Exílio...*, 2000, p. 232.

¹⁰ PINASSI, Maria Orlanda. *Três devotos, uma fé, nenhum milagre: Nitheroy Revista Brasiliense de Ciências, Letras e Artes*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998, p. 59.

espanhola e francesa utilizados pela Casa Real; as diligências mais acessíveis ao povo; as gôndolas, entre outros⁶.

Considerando a série de festas cívicas e cortesãs realizadas no espaço público entre 1808 e 1820, todas ritualizadas com pompa e magnitude como a querer sacralizar a imagem do rei e seus feitos na América, podemos afirmar que os logradouros tiveram o papel de púlpito e palácio real, palcos prioritários de fabricação e sustentação da imagem pública do monarca⁷. O público espectador desse “teatro” era prioritariamente a elite, cujos membros “gravitavam em torno do rei”, desde os indivíduos que desembolsaram grandes quantias para as despesas da coroa ou para as urgências do Estado⁸, até os homens que em momentos festivos homenagearam o rei, mandando levantar arcos e outros efeitos, e os cortesãos que vieram para o Brasil com Dom João VI. Todos buscavam receber em troca “distinção, honra, prestígio social, em forma de nobilitações, títulos, privilégios, isenções, liberdades e franquias, ... favores... como os postos na administração e na arrematação de impostos”.⁹

Desde a chegada de D. João VI, o Rio de Janeiro tinha luxuosas propriedades que serviam como ponto de encontro da seleta sociedade carioca. Essas salas ou salões, principalmente após a independência do Brasil, funcionaram como espaço recreativo e cultural com os saraus e debates políticos que giravam em torno de “enaltecer a pátria e a unidade nacional, criticar o absolutismo de D. Pedro, dar vivas à Monarquia Constitucional, alimentar a lusofobia”.¹⁰ É inegável que emergiu “uma nova concepção de sociabilidade” com o aumento das festas e saraus da elite que copiava o modelo europeu, sobretudo francês.

⁶ MORALES DE LOS RIOS FILHO. *O Rio de Janeiro ...*, 2000, p. 135-148.

⁷ MALERBA. Jurandir. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808-1822)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

⁸ Segundo Malerba, “doações iguais ou superiores a 150\$000 (150 mil-réis), valor suficiente para adquirir um escravo em idade de dez a quinze anos no início do período ... uma mercadoria cara e emblemática na sociedade brasileira, ... cerca de 160 nomes seguraram a bolsa do Estado.” MALERBA. J. *A corte no exílio...*, 2000, p. 231.

⁹ Malerba. J. *A corte no Exílio...*, 2000, p. 232.

¹⁰ PINASSI, Maria Orlanda. *Três devotos, uma fé, nenhum milagre: Nitheroy Revista Brasiliense de Ciências, Letras e Artes*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998, p. 59.

A entrada dos estrangeiros e de suas idéias foi acompanhada de perto pelo governo até por volta de 1815, quando se inicia a “paz européia”. Uma das formas pelas quais isto se dava era através da Intendência Geral da Polícia, que estabelecia que nenhuma obra importada poderia ser retirada das Alfândegas sem licença da Mesa do Desembargo do Paço. Uma das atitudes do Intendente Paulo Fernandes Viana foi abrir

um livro para ‘a legitimação dos estrangeiros na Polícia’, no qual seriam registrados, para cada indivíduo, ‘o dia de sua apresentação, seu nome e naturalidade, o motivo que o conduziu até aqui, seu modo de vida, e a declaração da pessoa ou pessoas que o conheçam’. O papel do Intendente era ‘arredar de nossos lares os espões, e os partidaristas dos franceses’.¹¹

No entanto, já na primeira metade do século XIX, o Rio possuía importantes livrarias francesas: as de Paul Martin (1799-1810), Seignot Plancher (1823-1834), Garnier (fundada em 1844), J. Villeneuve, Mongie, Girard e Christen, Firmin Didot, Laemmert. Outras livrarias na cidade eram as de Albino Jordão, Souza e Comp., Bender, Guimarães, Paula Brito e a denominada de Livro Azul. Além da venda de livros, esses estabelecimentos também eram locais de reuniões políticas. Provavelmente a mais importante delas era a do “clube da rua dos Pescadores”, de Evaristo da Veiga, jornalista e editor da *Aurora Fluminense*, considerado um dos grandes políticos do Império, um liberal ilustrado que desejava manter a unidade nacional com base na centralização do poder e apregoava transformações estruturais no Brasil como a extinção do tráfico de escravos¹².

Em 13 de maio de 1808, instalou-se a primeira tipografia no Brasil, com a inauguração da Imprensa Régia. Esta, em 10 de setembro do mesmo ano, imprimiu o primeiro jornal do Rio, a *Gazeta do Rio de Janeiro*. De acordo com Morales de Los Rios Filho, até 1821 a *Gazeta* era o único jornal oficial que circulava no Rio de Janeiro. Este autor informa ainda que o jornal

¹¹ NEVES, Lúcia Maria Bastos P. “O privado e o público nas relações culturais do Brasil com França e Espanha no governo joanino (1808-1821)”. In: Seminário Internacional D. João VI ..., 2000, p. 189-200, p. 192.

¹² PINASSI, M. *Três Devotos* ..., 1998, p. 60-64.

Era redigido por frei Tibúrcio José da Rocha. Aparecia às quartas e sábados, custando o exemplar 80 réis. A assinatura semestral era do preço de 3\$800 réis....Em 1822 teve o título transformado para *Gazeta do Rio*. Manteve essa denominação até 31 de dezembro..., passou a ser o *Diário do Governo*...Publicava de vez em quando números especiais sob o título de *Gazeta Extraordinária do Rio de Janeiro* ...¹³

A partir de 1821, outros jornais começaram a circular, sendo que, depois da Independência, o número de jornais em circulação era extraordinário. Os partidos políticos possuíam jornais próprios, como por exemplo a *Aurora Fluminense*, a *Astréia* e o *Independente*, órgãos do partido Chimango. O *Exaltado*, o *Jurujuba* e a *Nova Luz Brasileira* eram editados pelo partido Jurujuba; e o *Tamoio* do partido *Caramuru*.¹⁴

Já a imprensa literária surgiu no Rio de Janeiro em 1813, com a revista *O Patriota*, que tinha como subtítulo *Jornal literário, político e mercantil*. Segundo Morales de Los Rios Filho, as senhoras brasileiras tiveram suas revistas como o *Espelho Diamantino*, que tratava de literatura, de teatro, das modas e de política; o *Ramalhete das Damas* e o *Brasil Musical*, dedicado ao gênero musical; o *Novo Gabinete de Leitura*, editado pelos irmãos Laemmert, que trazia artigos e resenhas sobre os acontecimentos, as modas e os teatros, além de figurino colorido, um desenho para bordar, ou uma gravura histórica.¹⁵

De acordo com Luiz Gonçalves dos Santos (padre Perereca), assim ele e a população da época acompanharam a chegada da corte e sua comitiva,

Com efeito, apenas, ao romper do feliz, e sempre memorável dia 7 de março, se fizeram da barra os sinais determinados, anunciando a chegada da real esquadra, toda a cidade, concebendo o maior, e mais vivo contentamento, se pôs logo em alvoroço, movimento, e confusão. Suspenderam-se todos os trabalhos, tanto públicos, como particulares, fecharam-se quase todas as lojas, e tendas e grande parte das casas ficaram despovoadas dos seus moradores; ...¹⁶

¹³ MORALES DE LOS RIOS FILHO, A. *O Rio de Janeiro*..., 2000, p. 465.

¹⁴ MORALES DE LOS RIOS FILHO, A. *O Rio de Janeiro*..., 2000, p. 466.

¹⁵ MORALES DE LOS RIOS FILHO, A. *O Rio de Janeiro*..., 2000, p. 468. Entre as publicações do Rio de Janeiro, o autor aponta ainda os anuários, almanaques, folhinhas, pasquins, anúncios, e as caricaturas.

¹⁶ SANTOS, Luiz G. dos. *Memórias para servir à História do Reino do Brasil*. Belo Horizonte: ed., Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981, tomo I, p. 174.

Mas de nada adiantou o alvoroço. A população teve que aguardar, por decisão do Príncipe Regente, até a tarde do dia seguinte, para satisfazer sua curiosidade e fazer a recepção dos novos habitantes:

Finalmente amanheceu o suspirado dia 8 de março, tão claro, e formoso como o antecedente: ...Todo o imenso povo, que bordava o cais, e as praias vizinhas, estava, como extático, com os olhos fixos no real bergantim, e no maior silêncio; mas logo que o mesmo real bergantim passava pela frente da Fortaleza da Ilha das Cobras, e que esta começou a salvar com sua artilharia a Sua Alteza Real, ... rompeu o povo, que estava sobre o Monte Castelo, em altos vivas, acompanhados dos repiques dos sinos do Colégio, e de muitos fogos do ar, que dali se soltaram ...¹⁷.

Embora, nessa memória, tenhamos sentido falta de uma caracterização mais detalhada desse “imenso povo” das lojas, das tendas e do cais, tudo leva a crer que o padre Perereca não se referia à elite local e sim aos membros dos setores subalternos da sociedade brasileira do período, em sua maioria os negros escravos. Mais do que palco para a corte, a cidade que recebeu a família real portuguesa tinha como características, nas palavras de Jurandir Malerba,

a vida que pulsava dentro dela, ... as ruas cheias e barulhentas, o dia-a-dia das residências, os milhares de indivíduos das mais diversas etnias em trânsito numa paisagem urbana em acelerada transformação ...¹⁸.

Com a abertura dos portos brasileiros às nações amigas, o porto da cidade do Rio de Janeiro passou a ser o principal do país em circulação de mercadorias e entrada de europeus¹⁹, tornando-se o mais visitado por ser a escala preferida de navios que transitavam o Atlântico, sobretudo pela segurança que oferecia e por ser de fácil acesso, imediatamente reconhecível pela extraordinária terra ao seu redor. No que diz respeito à chegada dos ingleses, Luciana de Lima Martins aponta que outras razões, além da beleza da paisagem e a segurança, levaram os britânicos a apontarem no Rio:

¹⁷ SANTOS, L. *Memórias para servir à História...*, 1981, p. 176.

¹⁸ MALERBA, J. *A corte no exílio...*, 2000, p. 126.

¹⁹ MAGALHÃES, R. “Alterações urbanas...”, 2000, p. 325.

Do final do século XVIII ao início do século XIX, o comércio britânico expandia-se globalmente. Relações mais próximas com Portugal favoreciam mercadores, industriais e o Almirantado britânicos. Os direitos à utilização dos portos brasileiros do Rio de Janeiro, Salvador e Recife haviam sido assegurados pela Inglaterra através dos tratados anglo-lusitanos do século VII...No final do século XVIII, era considerável a circulação de produtos britânicos nos mercados cariocas ...²⁰.

Roberto Magalhães observa que a entrada dos produtos europeus destruiu a precária produção manufatureira existente no Brasil. Segundo este autor, "As ruas do Ouvidor consolidaram-se como ruas do comércio mais sofisticado, e os aluguéis dos imóveis apropriados ao armazenamento de mercadorias tiveram um grande aumento"²¹.

O porto do Rio de Janeiro, principal via de entrada no Brasil, era passagem para os que se destinavam ao interior do país²². Foi também o principal porto de atracação de navios que traficavam escravos, superando os da Bahia e Pernambuco. Segundo Leila Algranti, "a quantidade de escravos que chegavam ao Rio antes de 1809 flutuava entre 5.839 e 10.536 negros por ano. A partir dessa data, houve um constante aumento, que chegou a atingir 34.000 escravos por volta dos anos vinte..."²³. No final da década de 1820, a população escrava era próxima a 56 mil almas²⁴.

O crescimento da presença de negros na rua tornou-se uma das principais preocupações da coroa. Debret observa que, ao percorrer as ruas "um pouco estreitas, mas bem traçadas..." do Rio, ficou espantado com a "prodigiosa

²⁰ MARTINS, Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 69-70.

²¹ MAGALHÃES, R. "Alterações urbanas...", 2000, p. 325.

²² LEITE, Ilka Boaventura. *Antropologia da viagem. Escravos e libertos em Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996, p. 50.

²³ ALGRANTI, L. *O feitor ausente...*, 1988, p. 33.

²⁴ KARASCH, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 107. No final do Império essa população seria de "110 mil escravos para 226 mil habitantes". ALENCASTRO, L. "Vida privada...", 1997, p. 24. A manutenção e reprodução da sociedade e economia do Rio de Janeiro, viabilizadas pelo "comércio de almas", tráfico de "mais importante fluxo de cativos de todo o planeta entre 1790 e 1830", são brilhantemente analisadas em FLORENTINO, Manoel. *Em costas negras: uma história do tráfico de escravos entre a África e Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

quantidade de negros, perambulando seminus e que executam os trabalhos mais penosos e servem de carregadores.”²⁵

Conforme nos indica o estudo intitulado *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*, de Mary C. Karasch, a população escrava do Rio de Janeiro era proveniente da África, dos Estados Unidos, Cuba, Norte da América do Sul, Uruguai e Argentina, e também de escravos nascidos no Brasil traficados de todas as partes do Império brasileiro. Pela ótica do senhor, os escravos dividiam-se em apenas duas categorias, nascidos na África e nascidos no Brasil. Karasch utiliza a expressão “nações brasileiras” para identificar as principais denominações dos escravos nascidos no Brasil. Entre estas, a autora aponta as denominações “crioulo”, que “se aplicava geralmente ao negro nascido no Brasil (e ocasionalmente, a africanos nascidos em colônias portuguesas da África)...”; “pardo”, usado pelos senhores para “definir um mulato, uma pessoa de pais africanos e europeus, e os próprios pardos usavam-no para se distinguir dos crioulos e outros grupos racialmente mistos da cidade...”; e “cabra”, como era oficialmente chamado o tipo de escravo menos considerado da cidade, de ancestralidade e mistura racial indeterminada²⁶.

Karasch nota, entretanto, que essas “nações brasileiras” não eram maioria, e sim os africanos, sobretudo no início da década de 1830, quando houve um aumento na importação de escravos antes do final do tráfico. A terminologia empregada pela rede do tráfico foi analisada com cuidado pela autora, buscando estabelecer as identidades específicas da extraordinária diversidade étnica do Rio. Segundo Karasch, quando o senhor não sabia a nacionalidade de um escravo, empregava a expressão “negro de nação”. Esta tinha um significado diferente de “escravo de nação” ou “escravo nacional” que seria, de acordo com a correspondência oficial, o escravo do governo ou da família real. O “negro novo” seria o importado recentemente e o “boçal” designaria tanto o africano novo quanto o escravo que, após muitos anos de escravidão, não tivesse aprendido, ou não quisesse aprender, os costumes dos portugueses ou brasileiros. Já o africano que

²⁵ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca...*, 1989, p. 17 e 18.

²⁶ KARASCH, M. *A vida dos escravos...*, 2000, p. 36-40.

falasse o português e se comportasse como um assimilado seria um “ladino”. Para designar os africanos libertados, usava-se “africano forro” ou “africano liberto” para os que haviam nascido na África, haviam sido escravizados e depois legalmente alforriados; e “africanos livres” para os indivíduos “que tinham sido capturados num navio negreiro, libertado por um Tribunal de Comissão Mista e confinados a um senhor proeminente para um período de serviço no Brasil...” ou os africanos livres que imigravam voluntariamente para o Rio.²⁷

Quanto às origens das nações africanas no Rio, Karasch verificou que, embora as terminologias utilizadas pelos senhores de escravos, viajantes e historiadores indiquem que havia sete nações principais – mina, cabinda, congo, angola (ou loanda), caçanje (ou angola), benguela e moçambique –, estes eram termos imprecisos que “denotam geralmente portos de exportação ou vastas regiões geográficas, mas ao menos dirigem a atenção para o Centro-Oeste Africano e a África Oriental como terra natal provável da maioria dos africanos do Rio.” Mas o mais importante é que, a partir dessas terminologias, é possível perceber como “os escravos africanos e seus descendentes se definiam e se agrupavam como nações no Rio de Janeiro.” Os nomes de nação eram, pois, uma forma de resistência e sobrevivência ao cativeiro, mantida sobretudo pelas “memórias de suas terras natais e de suas famílias...”²⁸.

A respeito da diversidade do trabalho urbano efetuado pelos negros na primeira metade do século XIX, Karasch considera terem sido os escravos

²⁷ Quanto a esse “africano livre” imigrante voluntário, a autora aponta que, por volta de 1831, o número desses africanos era tão grande que “o governo queria restringir sua futura migração voluntária da África e obrigar os que aqui estavam a voltar”. KARASCH, M. *A vida dos escravos...*, 2000, p. 43.

²⁸ KARASCH, M. *A vida dos escravos...*, 2000, p. 65e 66. Abordagem semelhante a de Karasch encontra-se em estudo realizado por Maria Inês Côrtes de Oliveira, com relação aos ditos nomes de nação dos africanos na Bahia. A autora conclui que as “nações” africanas, como ficaram conhecidas no Novo Mundo, embora não guardem correlação com as formas de auto-adscrição correntes na África, terminaram por ser assumidas por seus membros como verdadeiros etnônimos no processo de organização de suas comunidades. OLIVEIRA, Maria Inês Côrtes de. “Viver morrer no meio dos seus. Nações e comunidades africanas na Bahia do século XIX”. *Revista USP, Dossiê povo negro – 300 Anos*, (28): 174-193, p.175, dezembro e fevereiro de 95/96. Em outro trabalho, Oliveira discute o significado de alguns etnônimos como são atualmente percebidos, analisando as duas matrizes, por ela consideradas responsáveis pela sua elaboração: a rede do tráfico e alguns estudos sobre escravidão que, segundo aponta, “criaram certos equívocos acerca da procedência de alguns grupos africanos que viveram na Bahia”. OLIVEIRA, Maria Inês Côrtes de. “Quem eram os ‘Negros da Guiné’? A origem dos africanos na Bahia. *Revista Afro-Ásia*, 19/20 (1997), 37-73, p. 37.

verdadeiros “homens máquinas, uma vez que tanto eram as ‘máquinas’ e ‘cavalos’ da capital comercial - burocrática, quanto fonte da riqueza e do capital de seus donos”. É importante enfatizar que o trabalho manual era concebido, na mentalidade escravista, como função do negro. Fundamentando-se nos anúncios de jornais e nas imagens de Debret, Karasch arrola os seguintes trabalhos exercidos pelo negro na cidade do Rio de Janeiro do período: hortelões e caçadores, carregadores e almocreves, barqueiros e marinheiros, operários fabris e trabalhadores em pedreiras, acendedores de lampião e varredores de rua, profissionais especializados e artesãos, músicos e artistas, vendedores ambulantes e criados, supervisores e donos de propriedade²⁹.

Cartas régias estabeleciam os limites da liberdade no meio urbano, constituídos pelo toque de recolher, proibição dos capoeiras, da venda de bebidas e do porte de armas, entre outros. A partir de 1810, como forma de controle das festas populares, onde predominava a presença de negros escravos e libertos, o Estado encarregou a Intendência de Polícia de discipliná-las, alegando necessidade de ordem e do combate aos “bárbaros costumes”.³⁰ Criado em 10 de maio de 1808, o cargo de Intendente da Polícia da Corte e do Estado do Brasil tinha como objetivo vigiar e regular desde as questões de segurança pública aos problemas de saúde.³¹ Para Algranti, a Intendência de Polícia substituiu a figura do feitor na função de controlar os movimentos da população cativa. Inclusive, por ordem do senhor, castigos eram geralmente levados a efeito pela polícia, mediante pagamento. A polícia também se encarregava de punir os escravos que cometessem infrações contra as leis da cidade. Assim, os mecanismos de domínio da escravidão eram exercidos em comunhão pelos senhores e pelo Estado. Como observa Algranti,

²⁹ Sobre essa temática ver especialmente o capítulo 7: “Carregadores e propriedade: as funções dos escravos no Rio de Janeiro”. KARASCH, M. *A vida dos escravos* ..., 2000, p. 259-340.

³⁰ SOUZA, Iara Lis Carvalho. *Pátria Coroada: o Brasil como corpo político autônomo - 1780-1831*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999, p. 231.

³¹ SILVA, Maria Beatriz Nizza da Silva. “A Intendência-Geral da polícia: 1808-1821”. *Revista Acervo*. Rio de Janeiro, v. 1, n.º 2, jul-dez-1986, p. 137-251. Segundo Adolfo Morales de los Rios Filho, a Intendência de Polícia foi extinta em 1839 tendo, no período de 1808 a 1822, dois intendentes, o conselheiro Paulo Fernandes Viana e o desembargador Antônio Luís Pereira da Cunha; e onze entre a proclamação da independência e a data da sua extinção. MORALES DE LOS RIOS FILHO, A. *O Rio de Janeiro*..., 2000, p. 130 e 131.

Dessa forma, ao ultrapassar os limites da propriedade de seu amo, o escravo escapava ao seu controle, mas caía em outro: o controle dos elementos e representantes do poder público. Entre escravo e o senhor interpunha-se uma nova figura: O Estado e seus agentes.³²

Uma outra marca no cotidiano da cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX, segundo aponta o mais brilhante estudo sobre o assunto, *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*, de Carlos Eugênio Líbano Soares, era a capoeira, "uma das atividades mais visíveis no cotidiano, diante do olhar de todos, e motivo de medo e preocupação"³³. Soares descreve a cidade do Rio de Janeiro nesse período como

Uma cidade... coalhada de africanos, atravessada por *libambos* de negros acorrentados, *presigangas* flutuantes carregadas de condenados, *pelourinhos* espalhados nas praças, onde, por muitos anos, os capoeiras sofreram o flagelo do açoite, do vergalho, cercados de *quitandeiras* e de negros de ganho, moradores de *zungus*.³⁴

Nos dias quentes de verão, em que os senhores e comerciantes brancos ficavam mais tempo em casa devido ao calor, as ruas eram tomadas pelos negros escravos. Muitos viajantes afirmaram que, ao percorrê-las, tinham a sensação de estarem num país africano. Os cativos aproveitavam as ruas de quitandas, as praças com fonte de água, a zona portuária, as tabernas, as igrejas de pretos e pardos³⁵, e

³² ALGRANTI, L. *O feitor ausente...*, 1988, p. 51.

³³ SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp / Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 2001, p. 22.

³⁴ SOARES, C. *A capoeira escrava...*, 2001, p. 26. Os grifos são do autor, que no decorrer do trabalho defini os termos: libambos eram os grupos de negros acorrentados; presiganga era um navio-prisão; casa de angu ou angu ou zungus eram casas coletivas onde os cativos e homens de cor em geral residiam, periódica ou permanentemente. "Além de comida, os africanos encontravam festas, músicas, tradições religiosas, tudo o que pudesse recompor sua vida cultural...", p. 96 e p. 110.

³⁵ A partir dos livros das irmandades, considerados por Soares os registros mais precisos de moradia de escravos, libertos e pretos livres para a primeira metade do século XIX, o autor aponta as três mais importantes igrejas frequentadas por negros e pardos: a de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos; a de Nossa Senhora da Lampadosa; e a de Santa Efigênia e Santo Elesbão. A respeito da importância das irmandades enquanto espaço aglutinador da comunidade escrava, observa o autor que a escolha de uma irmandade era determinada por identidades étnicas e padrões de moradia. A Irmandade de Santa Efigênia e Santo Elesbão era uma das mais prestigiadas por escravos e libertos. SOARES, C. *A capoeira escrava...*, 2001, p. 195.

“ficavam horas se inter-relacionando, seja na forma de folguedos de rua, grupos musicais (batusques) ou mesmo longas conversas”³⁶.

Se para os negros a capoeira tem um sentido de resistência e de reconstrução identitária, para as autoridades era um problema da maior gravidade. Até por volta de 1824, a atitude policial era geralmente prender (temporariamente) e castigar a “peça” no Calabouço. Mas o crescimento da rebeldia escrava indicava um certo enfraquecimento da segurança pública, levando o intendente a exigir a prisão dos escravos, homens livres e libertos que fossem capoeiras por no mínimo três meses em trabalhos forçados.

As tabernas, também mencionadas pela Intendência como um dos pontos de ajuntamento dos escravos, eram locais tanto de diversão e bebida, quanto de socialização. Serviam mesmo como locais de troca para diferentes grupos sociais não escravos, e até como centros de recepção de mercadorias roubadas, principalmente nas zonas rurais...³⁷ Em artigo intitulado “Quilombos do Rio de Janeiro no século XIX”, Flávio dos Santos Gomes aponta que as relações entre quilombolas, escravos nas plantações e taberneiros causavam grande preocupação às autoridades, que proibiam os proprietários de tabernas de fazerem negócio com escravos, fugidos ou não. Essas relações eram um dos fatores que permitiram a sobrevivência dos quilombos na província do Rio de Janeiro, principalmente os localizados nos vales dos rios Sarapuí e Iguaçu. O autor observa que parte do que era produzido nesses quilombos era escoado para a Corte e outros mercados, sendo os taberneiros os principais intermediários³⁸.

Estes são, em linhas gerais, traços característicos do meio urbano do Rio de Janeiro com o qual Debret se defrontou. Capital de um reino português, estruturada nos parâmetros de um sistema escravista, que determinava a lógica da articulação dos elementos sociais. Uma cidade que a uns fascinava e atraía, pela paisagem e pela possibilidade da conquista de riquezas e conhecimento. Para outros, exilados

³⁶ SOARES, C. *A capoeira escrava...*, 2001, p. 169.

³⁷ SOARES, C. *A capoeira escrava...*, 2001, p. 180.

³⁸ GOMES, Flávio dos Santos. “Quilombos do Rio de Janeiro no século XIX”. In: REIS, João José e GOMES, Flávio dos Santos. *Liberdade por um fio: histórias dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 263-291.

de suas terras de origem, serviu de porto seguro, encontrando-se entre estes desde pessoas pertencentes aos setores subalternos da sociedade européia até a própria coroa e aristocracia portuguesa. Para muitos outros, espaço do medo, do sofrimento, e ao mesmo tempo lugar de reconstrução e redefinição de valores.

3. O BRASIL DE DEBRET

Ventos fortes e calmarias foram companhias constantes da Missão Artística Francesa, durante a viagem de quase dois meses a bordo do *Calpé*, que partiu da França em 22 de janeiro de 1816, tendo como destino o Brasil. Ao chegarem, no dia 25 de fevereiro, às oito e meia da manhã, os membros da missão viram ao longe a costa do Rio de Janeiro, mas só chegaram “à entrada da baía ao cair do sol...”, no momento em que era dado o sinal do fechamento do porto. Assim Debret descreveu a chegada, no texto que acompanha a prancha 2 (Figura 8):

Não nos sentimos menos felizes, a 26, ao sermos acordados às cinco horas da manhã pelo tiro de canhão que assinala a abertura do porto, fiel indicador da aurora que ia clarear aos nossos olhos, pela primeira vez, a entrada interior da magnífica baía do Rio de Janeiro, citada por inúmeros viajantes como uma das maravilhas do mundo.

Examinando atentamente esse quadro precioso, cujos detalhes e coloridos, absolutamente novos para nós, se faziam mais sedutores à medida em que o sol os tornava mais inteligíveis, descobrimos, finalmente, o panorama encantador desse lugar delicioso, coberto de todos os lados por um verde-escuro em geral brilhante, ainda resplendendo das gotas do orvalho que fecundara durante a noite os frutos abundantes que percebíamos através da folhagem, graças à sua cor alaranjada. Do ponto em que estávamos, podíamos descortinar cercas de limoeiros, em torno das plantações de café, e de laranjeiras, ...Mais longe, nas partes altas, quedas-d'água escorrendo pela rocha nua... À beira-mar, as colinas



FIGURA 08 *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo II, prancha 2.

menores recobriam-se de uma vegetação mais baixa, em verdade, porém coroada de palmeiras esguias, cujas palmas majestosas balançavam molemente; do ponto de junção dessas palmas pendiam cachos de cocos maduros...¹.

Do ponto de vista da descrição das impressões visuais da natureza, o relato textual é muito mais rico em detalhes do que o que é representado nas imagens das pranchas 1 (Figura 9), 2 (Figura 8) e 3 (Figura 10).

A descrição textual das impressões da chegada ao Rio de Janeiro foi muito mais eficiente no seu "...desejo de fixar-lhe a lembrança..."² do que as imagens do panorama da cidade por ele desenhadas. Não encontramos, nestas, a representação da baía considerada uma das maravilhas do mundo, nem as cercas de limoeiros, plantações de café e de laranjeiras, altas quedas-d'água escorrendo pela rocha, palmeiras esguias ou os cachos de cocos maduros indicados. Mesmo na prancha n.º 3, *Vista da entrada da baía do Rio de Janeiro*, (Figura 10) que representa uma vista mais próxima da cidade, o colorido é esmaecido e há poucos detalhes de paisagem. Isso nos sugere que, embora Debret tenha feito referências a um "... quadro precioso, cujos detalhes e coloridos, absolutamente novos para nós ...", este quadro estava mais presente na sua mente, como resultado de relatos ouvidos ou lidos, do que ele propriamente o via do navio. De fato, a distância sugerida pela representação visual não permitiria enxergar a olho nu a riqueza de detalhes referida no texto.

Se Debret economizou na imagem, impossibilitando-nos visualizar a paisagem natural descrita no texto, reservou para este a possibilidade de, ao ser lido, proporcionar a produção, por parte de cada leitor, de uma infinidade de imagens no sentido de que representar a ansiedade e expectativas dos recém-chegados, e a sedução sobre eles exercida por uma paisagem esperada durante quase dois meses de viagem.

¹ DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Millet / apresentação de Lygia da Fonseca F. da Cunha. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia limitada; São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1989. (Coleção Reconquista do Brasil. 3. Série especial vols. 10, 11 e 12), tomo II, p. 41

² DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, p. 41.



LE PIC DE TENERIFE.



LE CAP FRIO.



FIGURA 09 *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo II, prancha 1.



FIGURA 10 "Vista da entrada da baía do Rio de Janeiro", *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo II, prancha 3.

Seu relato aponta também para o fato de que, embora tenha chegado seis dias depois da morte da rainha D. Maria I, mãe do rei D. João VI, parte do ritual fúnebre já era de seu conhecimento e, mais do que isso, indicava aos membros da missão que já ancorariam tendo a oportunidade de colocar em prática suas habilidades profissionais:

O falecimento da rainha já estabelecia o programa de um monumento para o arquiteto, de uma figura para o escultor, de um quadro histórico para o pintor, de um retrato para o gravador, deixando-lhe ainda a perspectiva da elevação ao trono do príncipe regente, seu filho e sucessor. Como se acreditará sem dificuldade, foi um sonho universal, que embalou o sono dos passageiros artistas durante esta última noite de sua viagem³

Ainda com relação à paisagem natural representada, é relevante uma breve consideração da prancha 2 (Figura 8) e sua respectiva descrição:

A primeira vista do Rio de Janeiro (número 3) foi desenhada *d'après nature* a 25, às nove e meia da manhã. A Segunda (número 4) às três horas da tarde, e a que se refere à prancha 2, às cinco e meia da tarde. Acrescentarei, a propósito desta última, que toda parte sul da costa do Rio de Janeiro, vista à distância de três ou quatro léguas ao largo, representa, pela reunião de diversos planos de montanhas que a constituem, um homem forte, de nariz aquilino, deitado de costas, com as pernas estendidas e cujos pés são formados pelo Pão de Açúcar...Chama-se esse conjunto, ainda hoje, em virtude dessa singularidade, a *Costa do Gigante Deitado*⁴.

A analogia do perfil litorâneo do Rio de Janeiro com um "homem deitado de costas" era, segundo Luciana Martins, comum entre os navegadores. Segundo esta autora, "...Debret tinha ciência da descrição coloquial de vistas utilizadas por navegadores..."⁵. Este é mais um aspecto que sugere que, na chegada, Debret tendia a "ver" principalmente o que tinha em mente a partir de narrativa de outros.

³ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo II, p. 41.

⁴ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo II, p. 44.

⁵ MARTINS, Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico (1800-1850)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 97- 98.

Martins menciona ainda a interpretação do historiador de arte Martin Warnke, que vê o perfil do Rio de Janeiro desenhado por Debret como “uma forma horizontal que lembra o Cristo morto”, o que, segundo ele, “reforça a impressão de um poder paralisado”⁶. Esta idéia pode ser associada à afirmativa de Debret de que a civilização estava “...estacionária no Brasil, quando, em 1808, chegou a corte de Portugal...”⁷.

As pranchas que se seguem às três iniciais, brevemente analisadas acima, expressam a entrada de Debret no mundo desconhecido que ele visitava, e as impressões que este mundo lhe causava.

Na prancha 4, *Vista Geral da cidade do Rio de Janeiro, tomada da enseada de Praia Grande*, (Figura 11) a paisagem do Rio de Janeiro é representada de um ângulo diferente do da chegada. Além da natureza tropical, visualizamos um cenário marcadamente ocupado por negros, apesar das figuras humanas não ocuparem o primeiro plano e não serem o objeto central do artista nesse cenário. Tem-se a impressão de tratar-se de uma vila negra, tal a ausência de brancos. É a primeira imagem que indica o trabalho como função prioritária do negro. São três negros em um barco, um carregador, duas negras com tabuleiros nas cabeças (provavelmente vendedoras ambulantes) e um negro a cavalo protegido por um guarda-sol. Nesta imagem, espécie de cartão-postal para os franceses, Debret, talvez mesmo involuntariamente, parece já impossibilitado de negar a presença marcante do negro.

No entanto, no texto escrito, em nenhum momento o autor faz referência à composição social do Brasil. É relevante explorar com alguma extensão o texto de Debret relativo à prancha:

A reputação da linda baía de Praia Grande, batizada hoje com o nome de Vila Nova Real, data de 1816, ano da morte, de Dona Maria I, rainha de Portugal, mãe de Dom João VI.

⁶ MARTINS, L. *O Rio de Janeiro dos viajantes...*, 2001, p. 176.

⁷ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo II, p. 14.

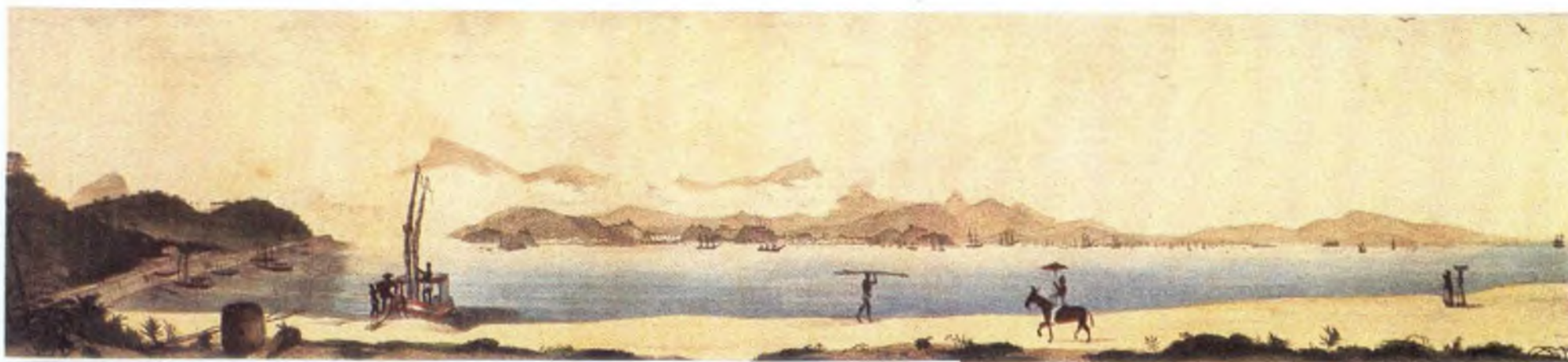


FIGURA 11 "Vista Geral da cidade do Rio de Janeiro, tomada da enseada de Praia Grande", *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo II, prancha 4.

Logo depois de terminados os funerais reais, os médicos da corte aconselharam ao príncipe o ar vivo e salutar de Praia Grande;...

No intuito de distrair o príncipe regente, o general inglês Beresford, comandante-chefe das tropas portuguesas no Brasil, mandou acampar, nas proximidades de Praia Grande, os regimentos trazidos de Lisboa...

Com efeito, todas as madrugadas os exercícios militares executados em lugar tão pitoresco atraíam os ricos comerciantes da cidade, que, reunidos ao séquito da corte, tornavam mais brilhante ainda essa distração permitida ao luto do novo monarca.

No dia indicado para a última revista, que devia terminar com uma pequena guerra simulada, o Sr. conde da Barca, ansioso por utilizar os artistas franceses recém-chegados, convidou-nos, ao Sr. Lebreton e a mim, para irmos a Praia grande na véspera,...Pudemos assim dirigir-nos, no dia seguinte de madrugada, ao terreno das manobras, a fim de desenhá-lo de diferente ângulos. Lá encontramos alguns estrangeiros de distinção, ligados à diplomacia, e resolveu-se por unanimidade que, como pintor de história, fizesse eu um quadro para o príncipe. A partir desse momento facilitaram-me, de todas as maneiras, a entrada na corte, a fim de que pudesse recolher, no meu livro de croquis, todos os documentos relativos a essa festa militar...⁸.

Não visualizamos na aquarela “os ricos comerciantes... reunidos ao séquito da corte”, nem os “estrangeiros de distinção, ligados à diplomacia” mencionados no texto escrito e sim, como já apontamos, figuras de mulheres e homens negros. As diferenças entre texto e imagem, aqui, sugerem uma tensão entre o encargo de Debret como pintor da corte, de pintar para agradar o monarca, e sua sedução pela paisagem natural e humana do Brasil da primeira metade do século XIX. O discurso escrito revela um Debret institucional, um “pintor da história” oficial da corte, e o discurso imagético um Debret seduzido e susceptível às novas influências. A imagem visual, aqui, desafia as palavras, e vice-versa. Desafio onde muitas vezes o que se vê não consegue ser transmitido pelo *descrever*. Neste momento, parece ter início o processo analisado no presente estudo, de crescente impacto do Brasil, sua geografia e sociedade, no pintor, impacto este que se expressa, como veremos

⁸ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989. tomo II, p. 47.

adiante, principalmente nas representações iconográficas construídas por este sobre a nova terra.

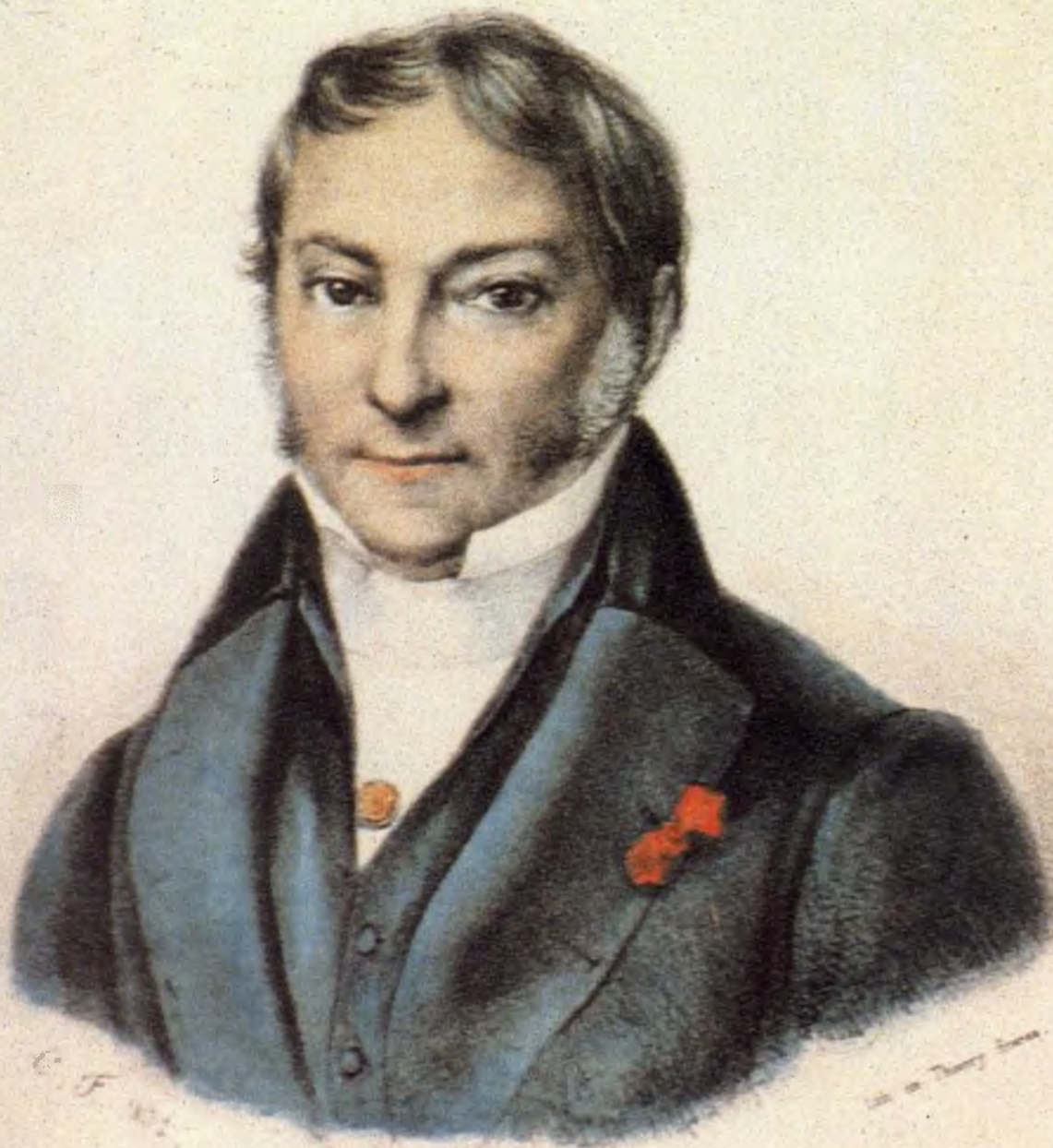
Em todos os tomos da obra, há, certamente inserido pelo editor, um retrato de Debret, com uma breve biografia abaixo da imagem (Figura 12). Texto e imagem funcionam como uma espécie de determinação da autoria do texto e das pranchas, e como uma estratégia para dar credibilidade à publicação. Na biografia do autor que acompanha a prancha, é dito que este é “Primeiro Pintor” (“Premier Peintre”) e professor de pintura histórica da Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro, e membro correspondente da Academia de Belas-Artes do Instituto de França. Também que é pintor particular do Imperador do Brasil e Cavaleiro da Ordem do Cristo.

A Ordem de Cristo foi fundada pelo rei de Portugal D. Diniz (1279-1325). Seu objetivo inicial foi abrigar os templários, que haviam colaborado na reconquista do reino aos mouros. No século XVI, ainda estava estritamente associada à coroa portuguesa⁹. Desta forma, é provável que o título de Debret, de Cavaleiro de Ordem, tenha lhe sido conferido pelo próprio monarca.

Debret viveu no Brasil durante dezesseis anos. Não foi um simples viajante que anotou impressões do que viu na viagem. A Missão Francesa viera a convite da coroa e tinha em mente realizar aqui atividades associadas a esta, além de conhecer e civilizar o mundo tropical que povoava as fantasias de seus membros. Assim, em paralelo às descrições verbais da paisagem que se descortinava aos olhos quando o navio se aproximava do Rio de Janeiro, Debret faz menção aos fatos políticos e sociais da cidade:

Ao passarmos entre as pequenas ilhas que aí se situam, ouvimos ainda os últimos ribombos fúnebres do canhão que lembrava de cinco em cinco minutos à população a morte recente da rainha de Portugal, inumada no Rio de Janeiro há seis dias...

⁹ SMITH, Robert C. *The Art of Portugal 1500-1800*. Londres: Weidenfeld & Nicholson. 1968. p. 50.



J. B. DEBRET.

*Premier Peintre et Professeur de la classe de peinture d'histoire de l'Académie Impériale
des Beaux-Arts de Rio de Janeiro. Et Peintre particulier de S. M. l'Empereur du Brésil.
Membre Correspondant de la classe des Beaux-Arts de l'Institut royal de France.
et Chevalier de l'ordre du Christ.*

FIGURA 12 "Retrato de Debret", Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil.

...o silêncio das florestas permitia-nos ouvir, embora fracamente, os sons dos sinos, e o nosso olhar podia também distinguir, no horizonte longínquo, o brilho dos fogos de artifício que contribuíam para tornar solenes várias festas de igreja prolongadas até tarde da noite...¹⁰.

Ao desembarcarem, foram logo recrutados para contribuírem na elaboração da cerimônia de aclamação do novo monarca e elevação da colônia a reino. Iniciava-se, pelas mãos dos artistas franceses, a construção da imagem da nação, em particular através da pintura histórica realizada e posteriormente ensinada por Debret. Ou, em outras palavras, começava a invenção coletiva da nação brasileira, tendo como forte aliada à pintura histórica, uma pintura ideológica voltada para a construção e manutenção do Estado. Como aponta Tomas Vejo, houve uma sincronia entre o desenvolvimento dos Estados-nacionais como forma hegemônica de organização política e o florescimento da pintura histórica como gênero pictórico. Este autor cita como exemplo o caso da França revolucionária, no qual David, “el pintor de la Revolución”, exaltou as virtudes da Antiguidade Clássica com o pretexto de mostrar os novos valores do estado revolucionário, a saber, patriotismo, espírito cívico, sentido de dever, entre outros¹¹.

O termo nação, até o século XVII, era utilizado referindo-se à origem e descendência de alguém. Só a partir do século XVIII, e de forma mais específica no século XIX, é que passa a ter uma conotação sócio-política. Estudos recentes apontam que, embora só a partir do fim do século XIX o Brasil tenha sido pensado e postulado na condição de nação, é possível perceber, na primeira metade desse século, a construção de imagens forjadas para dar autenticidade e credibilidade ao Brasil enquanto Estado¹². Entre ritos festivos, monumentos e retratos feitos sob

¹⁰ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca Histórica...*, 1989, tomo II, p. 41.

¹¹ VEJO, Tomas Perez., “La pintura de historia y la invención de las naciones”. *LOCUS: Revista de história*. Juiz de Fora: Núcleo de História Regional/ Editora UFJF, v. 5, n.º 1, 1999, p.139-159.

¹² Cabe aqui mencionar uma definição bastante sugestiva para o termo nação: “La nación, no como una realidad objetiva y objetivable, sino como una representación simbólica e imaginaria, algo perteneciente, fundamentalmente, al mundo de la conciencia de los actores sociales – sin que este carácter imaginario y simbólico impida, por supuesto, que tenga eficacia social, que “exista” como realidad social”-, punto de partida sobre el que parece abrirse paso un cierto consenso entre los estudiosos del tema. VEJO, T. “La pintura de historia...”, 1999, p. 142.

encomenda, um rei foi aclamado e a imagem do primeiro imperador como herói nacional foi consagrada e celebrada¹³.

Segundo Debret, o Rio de Janeiro, então sede política do país, seria o “centro donde a civilização iria irradiar-se por todas as partes do território...”¹⁴. Uma cidade que, como ele aponta, acolheu em 1808 a corte de Portugal, “Rejeitada para além-mar pelo Império Francês”, e onde foi erguido, em 1815, o trono do novo Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves.

Partindo do primeiro tomo, é possível identificar que, para Debret e para a Missão Francesa, os principais propósitos da viagem eram a possibilidade de poder investigar a natureza brasileira e poder propagar e imprimir as marcas dos artistas franceses no novo mundo. Tudo leva a crer que as marcas por ele apontadas se referem aos objetivos da missão francesa de civilizar a sociedade e seus sujeitos:

Animados todos por um zelo idêntico e com o entusiasmo dos sábios viajantes que já não temem mais, hoje em dia, enfrentar os azares de uma longa e ainda, muitas vezes, perigosa navegação, deixamos a França, nossa pátria comum, para ir estudar uma natureza inédita e imprimir, nesse mundo novo, as marcas profundas e úteis, espero-o, da presença da artistas franceses¹⁵.

O primeiro grupo da sociedade brasileira do período que, de acordo com Debret, foi agraciado com a oportunidade de dar os primeiros passos em direção à civilização, teria sido o dos índios, que o autor considerou ter mostrado, no primeiro tomo, como “...o brasileiro selvagem...”. Este, por influência da civilização trazida pela corte portuguesa, foi progressivamente saindo do estado de “...homem da natureza, com seus meios intelectuais primitivos,...” e encaminhou-se para o “...homem face a civilização, armado com todos os recursos da ciência...”¹⁶. O autor aponta que, durante os últimos anos de sua estadia no Brasil, “era comum se encontrarem, no

¹³ Sobre a construção simbólica da nação, SOUZA, Iara Lis Carvalho. *Pátria Coroada: o Brasil como corpo político autônomo – 1780-1831*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991; MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808-1822)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, entre outros.

¹⁴ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo II, p. 14.

¹⁵ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo I, p. 23.

¹⁶ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo I, p. 30.

Rio, famílias de índios civilizados, abrigados com hospitalidade no Campo de Sant'Ana, nas oficinas de obras públicas do governo..."¹⁷.

Entretanto, a eficácia da civilização trazida pelos europeus, em atingir completamente os sujeitos em questão, a saber, os índios, não era tida como tão certa assim para Debret, uma vez que, de acordo com ele

Quando o selvagem atinge um determinado grau de civilização, muitas vezes responde pela fidelidade...Entretanto, apesar desses traços favoráveis de seu caráter, é sempre perigoso acharem-se os brancos em número reduzido nas florestas, mesmo em companhia dos melhores dentre eles. O mais leve incidente...basta para apagar toda a lembrança do benefício recebido e fazer ressurgir seu caráter primitivamente desconfiado e hostil ¹⁸.

Não é nosso objetivo, neste trabalho, analisar a questão indígena e suas implicações na construção da nação. No entanto, é relevante apontar que Ronald Raminelli, estudando o significado das imagens e textos produzidos pelo sistema colonial sobre os índios, durante os séculos XVI e XVII, verificou que a difusão do estereótipo de serem os índios bárbaros e incapazes de receber a conversão tinha como objetivo "...reforçar a necessidade de escravizá-los..." ou, em outras palavras, dominá-los social e economicamente¹⁹.

Acreditava Debret que, quando "...a raça índia..." fosse "...fundindo-se pouco a pouco com a raça brasileira de origem européia,..." o projeto civilizador alcançaria êxito. É o que aponta ao referir-se à prancha 22, *Caboclas lavadeiras*, (Figura 13) na qual, segundo ele, estão representadas algumas famílias de lavadeiras caboclas, residentes no Rio de Janeiro havia muitos anos:

...a experiência provava que era possível fazer deles servidores dedicados e capazes, sob uma aparência apática, de se devotarem generosamente aos interesses de seus senhores.

¹⁷ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo I, p. 25.

¹⁸ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo I, p. 35.

¹⁹ RAMINELLI, Ronald. *Imagens da Colonização: representação do índio de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1996. p. 16.



FIGURA 13 "Cablocas lavadeiras", *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo I, prancha 22.

Seus filhos, já criados na civilização, tornam-se, com doze ou catorze anos, excelentes criados, inteligentes e vivos, e intrépidos cavaleiros, caçadores e nadadores, qualidades preciosas para viajar com os amos.

Acreditamos que com a civilização a raça índia melhora sensivelmente,...²⁰.

Aliás, como já apontamos anteriormente, essa era também a visão de Debret a respeito do mulato. Ou, melhor dizendo, a nação brasileira em construção só se tornaria civilizada pelo desaparecimento paulatino dos índios e dos negros, resultando no embranquecimento da população.

É importante também apontar que a introdução da escravidão africana no Brasil é vista por Debret como sendo resultado da fracassada tentativa portuguesa de escravizar o índio "enraizado no Brasil". O autor considera essa atitude dos colonizadores uma "traição" do branco para com o índio já seduzido. A solução encontrada para resolver o problema da mão de obra, teria sido a "Compra na costa da África de escravos dóceis..."²¹.

Ainda na introdução do primeiro tomo, Debret comenta que um dos primeiros êxitos da expedição foi inspirar o gosto pela arte nos jovens brasileiros, que rapidamente, por seu talento, realizavam exposições com quadros que primavam pela perfeição:

...já no sexto ano da existência ativa da Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro, contavam-se na classe de pintura diversos alunos empregados como professores na várias escolas do governo....Os dois mais hábeis já tinham executado quadros de história, cujos motivos nacionais se prendiam aos estabelecimentos que deviam ornamentar²².

Manuel de Araújo Porto alegre, um dos alunos de Debret, em uma exposição de quadros de alunos da Academia de Belas Artes, promovida por Debret, recebeu um prêmio na categoria pintura e outro na de escultura. Mais tarde pintou um quadro em homenagem à Escola Médico-Cirúrgica, sendo nomeado, por D. Pedro I, pintor da

²⁰ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo I, p. 71.

²¹ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo II, p.13.

²² DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo II, p.13.

Imperial Câmara. Em 1831, embarcou para a França com Debret, que o considerava o melhor discípulo e, ao voltar para o Brasil em 1837, foi, ao lado de Gonçalves de Magalhães e Francisco de Sales Torres Homem, o chamado Grupo de Paris, um dos fundadores da *Revista Nitheroy*, considerada um dos registros mais interessantes de crítica à superficialidade política do rompimento com o pacto colonial²³. A primeira exposição de arte no Brasil ocorreu em 2 de dezembro de 1829 onde, além de Manuel de Araújo Porto alegre, participaram, como alunos de Debret, entre outros, Simplicio Rodrigues de Sá, depois pintor da Corte e mestre de D. Pedro II, das princesas e professor substituto de Debret na Academia de Belas-Artes; José de Cristo Moreia, como pintor de paisagem, depois professor de desenho da Escola Naval; José da Silva Arruda, pintor de história natural, depois substituto de pintura de paisagem e secretário da Academia²⁴.

Essas obras dos novos pintores indicam a influência da Missão Francesa sobre o meio brasileiro. Mas, como nenhum contato cultural é unilateral²⁵, o próprio artista afirma que apreendeu espontaneamente os traços dos objetos que o envolviam, as cenas envolvendo o poder político e a vida cotidiana da população²⁶. Nesta passagem, Debret nos sugere que sofreu uma influência do meio. O que é por ele proposto como algo que teria ocorrido “espontaneamente” se deve ao fato de ele estar envolto pelo Brasil e as cenas cotidianas que presenciava.

Uma interpretação neste sentido nos foi sugerida pela leitura do importante ensaio de Rodrigo Naves, intitulado “Debret, o Neoclassicismo e a Escravidão”. Partindo de uma análise do desenho “O primeiro impulso da virtude guerreira”, que não faz parte da *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, Naves observa que “Se nos deixássemos levar pelo título da aquarela..., a associação com o neoclassicismo

²³ PINASSI, Maria Orlanda. *Três devotos, uma fé, nenhum milagre: Nitheroy Revista Brasiliense de Ciências e Artes*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998, p. 89 e 95.

²⁴ TAUNAY, Afonso de E. *A Missão Artística de 1816. Rio de Janeiro: Publicação do DPHAN*, 1983, p. 257.

²⁵ Estou considerando o relato de viagem de Debret como formulado por Mary Louise Pratt na “... perspectiva de contato... de como os sujeitos são constituídos nas e pelas suas relações uns com os outros. Trata-se as relações entre colonizadores e colonizados, ou viajantes e “visitados”, não em termos da separação ou segregação, mas em termos da presença comum, interação, entendimento e práticas interligadas, freqüentemente dentro de relações radicalmente assimétricas de poder.” PRATT, Mary Louise. *Os Olhos do império. Relatos de viagem e transculturação*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 1999, p. 32.

francês seria imediata e impositiva...”. Isto devido a elementos característicos do neoclássico como ordenação forte e unívoca, temática edificante e heroísmo, que correspondem aos ideais da Revolução Francesa de busca da igualdade pela ação (impulso) do espírito humano. Entretanto, o que ele para se sobressai na prancha é mais “o afastamento em relação ao padrão francês do que a possibilidade de sua efetivação em terras coloniais...”²⁷.

Naves aponta, como evidência para seu argumento, a ausência de uma linha de força que dê direção e movimento ao desenho; contornos (sempre tão marcados no neoclassicismo...) pouco definidos que circunscrevessem as figuras, impedindo o contato com o ambiente; e ausência de áreas de cor definidas. Segundo este autor,

Céu, rostos, corpos, árvore e solo parecem compartilhar uma substância comum, num país em que o afastamento da natureza ainda é limitado, e onde o discurso do dever encontra embaraços...²⁸

Para Naves, Debret “foi o primeiro pintor estrangeiro a se dar conta do que havia de postiço e enganoso em simplesmente aplicar um sistema formal preestabelecido – o neoclassicismo, por exemplo – à representação da realidade brasileira”²⁹. Era preciso encontrar uma forma que revelasse de maneira mais fiel essa realidade estranha e diversa da França revolucionária. E foi nas representações dos negros de ganho do Rio de Janeiro, ao incorporar uma dinâmica social típica dessa cidade, que houve uma mudança no estilo de trabalho de Debret. Desta forma, segundo Naves, os problemas sociais e estruturais do Rio de Janeiro (a falta de moradia, higiene precária...) inviabilizavam a atuação de Debret segundo os cânones do classicismo francês, que pressupunha um contexto urbano e de convívio humano organizado de forma muito diferente do da capital brasileira do Império. Visão semelhante à de Naves, mas num plano mais geral, nos é apresentada por Luciana de Lima Martins, quando postula que “Embora possamos reconhecer que viajantes para novas terras frequentemente interpretavam-nas através de conceitos

²⁶ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo I, p. 24.

²⁷ NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996, p. 41 e 42. cit. p. 42.

²⁸ NAVES, R. *A forma difícil...*, 1996, p. 43.

²⁹ NAVES, R. *A forma difícil...*, 1996, p. 44.

embebidos nas maneiras européias convencionais de escrever e ver, há momentos em que essas convenções não podem explicar completamente o que foi experimentado”.³⁰

Naves argumenta que Debret estava acostumado a ver a festa revolucionária como espaço público de atuação e manifestação humana. No Brasil, a primeira festa que teve oportunidade de presenciar e documentar foi a aclamação de D. João VI, onde a participação popular foi apática. A cidade que Debret tinha como cenário se diferenciava, sobretudo, das cidades européias devido à presença da escravidão. O Rio de Janeiro era um centro marcado pelo ritmo de vida do trabalho escravo, que dava um colorido particular à cidade.

Consideramos que, por estar acostumado a ver o povo na rua em festa, e na festa revolucionária, Debret prestou especial atenção também ao povo no Brasil. Mas aqui, especificamente no Rio de Janeiro, este era constituído especialmente de negros de diversificadas origens.

Segundo Naves, na impossibilidade de transpor verdadeiramente o neoclássico francês para o Brasil, uma das soluções encontradas por Debret foi a técnica da aquarela, uma técnica avessa à pompa e à grandiloquência, que facilitava a representação da rua. Muitos de seus personagens possuem movimento e vivacidade, embora, na sua vida cotidiana, por serem escravos, fossem impossibilitados de determinar a dinâmica da sociedade. Outros são representados com um ar distante, indicando “...falta de adesão a uma existência servil...”³¹. A ênfase de Debret é dada aos gestos humanos, e estes muitas vezes não estão em harmonia com a condição de escravo ou o entorno específico em que são representados. Há como que uma descontinuidade entre gesto e meio. É a disposição das figuras ou sua ação que dá a medida do espaço. A outra solução dada pelo pintor foi focalizar o espaço público e sua diversidade. Para Debret, a arte tinha um compromisso ético, a regeneração da cidade, lugar de relacionamento moral entre os homens.

³⁰ MARTINS, L. *O Rio de Janeiro dos viajantes...*, 2001, p. 37.

³¹ NAVES, R. *A forma difícil...*, 1996, p. 75.

Naves observa que essa quebra do classicismo só ocorreu enquanto Debret desenvolve seu trabalho no e sobre o Brasil. De volta à França, ele retoma o estilo neoclássico, "...como a dizer que num ambiente instruído cumpria abandonar o acanhamento brasileiro e reatar com a grande arte....."³².

Mesmo as imagens da corte portuguesa feitas a óleo provocaram desconforto e sugerem a impossibilidade de adequação da forma neoclássica ao Brasil.. A técnica do óleo, por tradição acadêmica, era utilizada para conferir "...elegância e desenvoltura..."³³. Desta forma, era difícil utilizá-la para retratar uma corte colonial escravista, governada por um monarca "fugitivo". O estilo se harmonizava bem mais com o movimento revolucionário, onde

As noções de virtude, heroísmo e exemplo adquiriam pleno sentido histórico -.... uma universalidade.....- relacionada a um movimento revolucionário que, embora tendo raízes sociais bem marcadas, buscava a regeneração de toda a sociedade. Artisticamente, essa concepção universalista pedia formas idealizantes, adequadas a uma temática modelar...³⁴

Em resumo, segundo Naves, o estilo pictórico de Debret expressa a influência do meio brasileiro sobre o pintor.

Analizamos a seguir imagens e textos de Debret que, a nosso ver, indicam essa influência. Em especial, buscamos identificar, nas representações de Debret, a imposição do negro enquanto sujeito, revelada nas imagens e descrições textuais.

³² NAVES, R. *A forma difícil...*, 1996, p. 118.

³³ NAVES, R. *A forma difícil...*, 1996, p. 72.

³⁴ NAVES, R. *A forma difícil...*, 1996, p. 71.

4. VISÕES DA SOCIEDADE ESCRAVISTA NA VIAGEM PITORESCA E HISTÓRICA AO BRASIL

No presente capítulo é analisado um conjunto de pranchas da *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, de Debret, e textos que as acompanham. As imagens aqui focalizadas são as que, no nosso entender, além de indicarem a predominância numérica e uma certa autonomia dos escravos negros em relação à população branca nas cenas cotidianas do Rio de Janeiro, também apontam para a construção da imagem de nação da qual Debret estava encarregado. Nos textos escritos e imagéticos é possível perceber a tensão entre a resistência da população predominantemente negra e a lógica de uma sociedade fundada no trabalho escravo.

Várias das imagens e textos estudados sugerem a idéia do mulateamento da sociedade como solução para a conquista da civilização, às vezes de forma sutil ou claramente defendido. Esta concepção foi, como veremos adiante, crescentemente difundida no século XIX, associada ao ideal do branqueamento progressivo da população. Mas já em 1711 o jesuíta Andreoni citava um ditado popular segundo o qual “o Brasil é o inferno dos negros, purgatório dos brancos e paraíso dos mulatos”, e observava que “não falta... (entre os senhores) quem se deixe governar de mulatos”.¹ É relevante apontar que em várias estampas o mulato não pode ser visualmente identificado, com este recebendo muito maior ênfase nos textos escritos. Isso nos sugere que escravos mulatos ou negros, pelo menos com relação ao testemunho iconográfico de Debret, se diferenciavam uns dos outros mais por meio de outros elementos de identificação social, que não a cor. Por exemplo, pelo vestuário geralmente mais luxuoso das mulatas ou negras libertas, ou das escravas

¹ ANDREONI, João Antonio. *Cultura e Opulência do Brasil*. São Paulo: Nacional, 1967, p.160.

que ocupavam lugares de maior importância ou maior proximidade em relação à família dos proprietários.

Isto pode ser verificado na prancha 5, tomo II, *Funcionário público a passeio* (Figura 4), onde aparecem as figuras de doze pessoas, onze na rua e uma no interior da casa. Há uma maioria de negros na imagem, sendo que, para quatro das mulheres adultas representadas, três são negras. É visível uma hierarquização por condição jurídico-social, com o homem branco à frente, seguido pelas mulheres brancas e pelos escravos. Inicialmente, fomos tentados a ver uma estratificação também por gênero, mas o fato de as mulheres negras estarem à frente do homem negro parece inviabilizar esta idéia. Por outro lado, é interessante considerar que as mulheres estão na parte interior da fila, com homens nas extremidades, já que os dois negros pequenos parecem mais apêndices ao grupo. Neste sentido, as figuras masculinas estariam como que protegendo as femininas, situadas no lado de dentro mesmo quando na rua. Leite observa, ao discutir a reclusão da mulher branca, que as mulheres "...utilizavam da mediação masculina na maioria das passagens do espaço privado para o público. Esse elemento masculino...podia ser o pai, o irmão, o padre, o padrinho"².

Para os membros do IHBG, em 1840, a representação na prancha não era verídica, porque eles desconheciam o hábito de os funcionários públicos passearem com a mulher grávida. Diz o parecer:

...Ainda que no anno de 1816, em que chegou M. Debret ao Brasil, os costumes não tinham adquirido aquelle grau de civilisação que hoje tem, com tudo não temos lembrança de que os empregados publicos sahiessem a passeio, levando suas esposas no ultimo periodo de gravidez, segundo se vê na estampa...³.

Fica evidente o incômodo dos membros do IHBG com a exposição pública da mulher branca, mesmo tendo à frente um homem branco como símbolo de poder, determinando o caminho a ser seguido pela fila.

² LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. *Livro de viagem (1803-1900)*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997, p.75.

³ LISBOA, Bento da Silva.; MONCORVO, J. D. de Attaide. Parecer sobre o 1º e 2º volume da obra intitulada *Voyage Pittoresque et Historique Au Brésil*. *Revista do IHBG*, tomo 3, 1841, p. 96.

A primeira mulher negra no sentido da esquerda para a direita é a única negra calçada. Trata-se, em verdade, de uma mulata. Seu vestuário é bem mais suntuoso que o dos demais escravos. Fazendo um exercício de leitura da imagem no sentido da direita para a esquerda, temos uma fila de negros diferenciados entre si pelo vestuário, com uma mulata à frente dos demais, calçada e ostentando uma condição hierárquica superior, seguindo uma família de brancos. Estudiosos da escravidão apontam que o fato de um negro estar calçado não significava que este era livre, mas um negro descalço era necessariamente escravo. Isto, às vezes, a despeito de, sobretudo as mulheres escravas, estarem trajadas vistosamente. A este respeito, Rodrigo Naves observa que “os pés descalços ajudam a lembrar sua real condição.”⁴ Leila Algranti, analisando as qualificações profissionais dos negros de ganho no Rio de Janeiro, argumenta que a existência de um considerável número de sapateiros era decorrente do uso de sapatilhas pelas escravas: “...As escravas, apesar de não se calçarem, quando acompanhavam suas patroas eram elegantemente trajadas e adornadas, e naturalmente equipadas com delicadas sapatilhas coloridas...”⁵ Mas quem seria essa mulata, diferenciada das demais negras pela aparência, e que ocupa uma posição subordinada em relação aos brancos? De acordo com Debret, no texto que acompanha a prancha,

A cena aqui desenhada representa a partida, para o passeio, de um família de fortuna média, cujo chefe é funcionário. Segundo o antigo hábito observado nessa classe, o chefe de família abre a marcha, seguido, imediatamente, por seu filhos, colocados em fila por ordem de idade, indo o mais moço sempre na frente; vem a seguir a mãe, ainda grávida; atrás dela, sua criada de quarto, escrava mulata, muito mais apreciada no serviço do que as negras; seguem-se a ama negra, a escrava da ama, o criado negro do senhor, um jovem escravo em fase de aprendizado, o novo negro recém-comprado, escravo de todos os outros e cuja inteligência natural mais menos viva vai desenvolver-se a chicotadas. O cozinheiro é o guarda da casa...⁶

⁴ NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996, p.75,.

⁵ ALGRANTI, Leila Mezan. *O feitor ausente. Estudos sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro- (1808-1822)*. Petrópolis: Vozes, 1988, p. 91. Posteriormente, nos anos de 1850, devido ao surto da cólera, onde uma das medidas preventivas aconselhadas era o uso de sapatos, foi notável a lucratividade do comércio de calçado e ao mesmo tempo um transtorno nas fronteiras sociais, uma vez que estar “de pé no chão..” deixava bem claro “o estigma indissimulável do seu estatuto de cativo...”. ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (org). *História da vida privada no Brasil. Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 79.

⁶ DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1989 (Coleção Reconquista do Brasil. 3 Série Especial. vol. 10, 11 e 12), tomo II, 1989, p. 50.

A escrava foi identificada, portanto, por Debret, como sendo uma mulata ama de quarto da senhora branca. Ao menos em parte, essa “identidade” não pode ser indicada de forma inequívoca pela imagem. Nem tampouco que eram as mulatas as mais apreciadas para serviço de criada de quarto. Debret não fala como se estivesse descrevendo algo que viu e sim expressa idéias sobre aspectos da sociedade.

A escrava que se encontra atrás da mulata na fila, de vestido azul e carregando uma criança, descrita no texto como “a ama negra”, está em uma posição diferente dos demais escravos. Está voltada para o espectador / leitor, indicando uma relação de troca de olhares entre sujeitos de tempos e espaços diferentes: Debret, a escrava e todos que, desde o século XIX, olham para essa estampa. Esta atitude nos sugere uma ruptura na ordem da fila, emblema da ordem social que até aqui parecia ter impedido Debret de representar o olhar negro, de citar os nomes dos sujeitos que ele, como veremos, conhecia com mais intimidade do que deixou transparecer nas imagens e textos.

A afirmação de que a mulata era mais apreciada para o serviço de quarto, portanto mais próxima da senhora, está relacionada com a caracterização que ele faz do caráter do mulato: “...Ele tem mais energia do que o negro, e a parcela de inteligência que lhe vem da raça branca serve-lhe para orientar mais racionalmente as vantagens físicas e morais que o colocam acima do negro...”⁷. Este pensamento, no Brasil, foi vulgarizado principalmente no final do século XIX, embasado em pressupostos pretensamente científicos. Como aponta Letícia Vidor de Sousa Reis, a mestiçagem era, na virada do século XIX para o século XX, uma grande incógnita para a intelectualidade brasileira, uma vez que “... Prevalecia nesse momento, a teoria darwinista social que, ao condenar o cruzamento racial devido à ameaça da degeneração, apontava para a inviabilidade de um Brasil mestiço...”. Entretanto, por outro lado, a miscigenação era interpretada também como “... marca da singularidade nacional e possível solução para o futuro do país...”. Ainda segundo a autora, só a partir dos anos 1930, com a interpretação culturalista, “... a representação da positividade do mestiço se tornará hegemônica..., quando então conformará a própria noção de identidade nacional...”⁸. Desta forma, Debret, que

⁷ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo II, p.33.

⁸ REIS, Letícia Vidor de Souza. Negro em “terra de branco”: a reinvenção da identidade. In: SCHWARCZ, Lília Moritz e REIS, Letícia Vidor de Souza (orgs). *Negras Imagens: ensaios sobre*

acreditava ser o mulato superior ao negro e a mestiçagem um processo positivo, pode ser considerado como um dos precursores da idéia no Brasil.

No Brasil pós-independência, como é bem conhecido, divulgou-se a concepção de que a predominância numérica dos escravos na população constituía um obstáculo para o progresso e desenvolvimento da nação. Isto era o que afirmava, por exemplo, José Bonifácio de Andrada e Silva, considerado um precursor do pensamento abolicionista brasileiro⁹. Na formulação de José Bonifácio, "... A escravidão é um obstáculo invencível à formação, repartição e acumulação das riquezas porque rouba à classe livre laboriosa todos os meios de trabalhar com inteligência e economia..." e "... Se a escravidão é para a raça oprimida uma origem de calamidade, é igualmente para os opressores uma causa de ruína..."¹⁰. Ana Rosa C. da Silva, analisando o documento intitulado "Representação sobre a escravatura à Assembléia Constituinte de 1823", elaborado por José Bonifácio, observa entre outros aspectos, a influência de Montesquieu, Rousseau e outros filósofos das Luzes no pensamento do seu autor, quando este denuncia a escravidão como um crime contra a razão e a humanidade e como uma ameaça imediata à constituição da Nação e contra os interesses econômicos da elite, "... 'porque os escravos nunca têm sido encorajados a adquirir nem habilidade, nem disciplina'..." e "... 'porque os escravos são transformados em ressentidas bestas de carga'...". Andrada e Silva apresentava, segundo a autora, "... o mundo escravista como sendo guiado pela irracionalidade... em contraposição ao mundo da liberdade, guiado pela 'razão'" ¹¹.

Na prancha 6, tomo II, *Uma senhora brasileira em seu lar* (Figura 14), é representado o interior de uma casa, na qual encontram-se sete pessoas. A cena

cultura e escravidão no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Estação Ciência, 1996, p. 41 e 42.

⁹ Segundo Ana Rosa C. da Silva, "... suas idéias foram recuperadas e reelaboradas por diversos abolicionistas – com destaque para Joaquim Nabuco – ao longo de todo o século XIX...". SILVA, Ana Rosa Clotet da. *Construção da nação e escravidão no pensamento de José Bonifácio: 1783-1823*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp / Centro de Memória, 1999, p. 20.

¹⁰ SILVA, José Bonifácio de Andrada. Representação à Assembléia Geral Constituinte e Legislativa do Império do Brasil sobre a escravatura. In: BURLAMAQUE, Frederico Leopoldo César, COSTA, João Severiano Maciel e outros. *Memórias sobre a escravidão*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional: (Brasília): Fundação Petrônio Portella, Ministério da Justiça, 1988, p. 123. Sobre a temática da construção da idéia de nação e a escravidão, ver ainda SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993; VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical: História Cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

¹¹ SILVA, A. *Construção da nação...*, 1999, p. 210 e 211.



FIGURA 14 "Uma senhora brasileira em seu lar", *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo II, prancha 6.

revela a presença, no cotidiano privado, do estrangeiro como testemunha ou conhecedor dos hábitos nacionais. O fato de as pessoas representadas estarem tão à vontade, absorvidas por suas atividades, com as crianças negras brincando tão descontraídas, sugere que o pintor não estava presente, registrando a cena. Na descrição desta prancha, Debret afirma que

...quando da nossa chegada ao Rio de Janeiro, a timidez, resultante da falta de educação, levava as mulheres a temerem as reuniões mais ou menos numerosas e, mais ainda, qualquer espécie de comunicação com estrangeiros...¹²

Leite aponta que o viajante era visto como um “estranho, cujas intenções nem sempre eram muito claras...” Constituíam exceção “...os que vinham com uma carta de apresentação oficial...”¹³. Desta forma, preferimos considerar a cena acima como uma cena possível, construída por Debret a partir de informações orais ou relances colecionados durante os dezesseis anos em que esteve no Brasil¹⁴.

As escravas no interior da casa estão costurando ou bordando, sentadas sobre esteiras. A escrava no canto esquerdo inferior da prancha, de vestido azul marinho, usa brincos e colar e está próxima à senhora. Na mesma esteira estão duas crianças negras pequenas, uma nua e a outra seminua, brincando com uma laranja. A senhora sentada, costurando, com uma perna embaixo do corpo e com o xale caído sobre os ombros, é uma representação do sistema escravista. Ao seu lado, na marquesa em que se encontra sentada,¹⁵ ela tem um cesto (gongá) para roupas, com chicote à mostra, com o qual ela regula e conduz o cotidiano da casa. Em frente a ela, sentada em um banco, de vestido branco, está uma criança branca estudando o alfabeto. No chão, ao fundo, sentada em uma esteira, está a segunda mulher negra adulta, costurando. Sua saia é da mesma cor do vestido da primeira negra. No entanto, ela não usa adornos. Provavelmente chegando da cozinha, vestindo um macacão branco, um negro traz uma bandeja com dois copos.

¹² DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo II, p. 52.

¹³ LEITE, M. *Livro de viagem...*, 1997, p. 76.

¹⁴ Não sabemos se esta estratégia foi ou não utilizada por Debret, mas não deixa de ser uma perspectiva a ser investigada, diante das muitas imagens e descrições de aspectos da vida cotidiana.

¹⁵ Debret comenta “...Quanto à posição, fazendo pouco exercício, passa a mulher quase o dia inteiro sentada à moda asiática, com a parte superior do corpo inclinada para a frente e apoiada nos rins:...” DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo II, p. 68.

A cena sugere grande familiaridade e uma certa harmonia entre as figuras representadas. Contribuem para isto, além do semblante das figuras humanas, a relação entre as roupas por elas vestidas. O tecido do xale da negra à direita é muito semelhante ou igual ao tecido do vestido da senhora. Sua saia, como vimos, parece ser feita do mesmo pano que o vestido de outra escrava. O menino escravo veste roupa da mesma cor da menina branca.

Observa-se, por outro lado, uma diferenciação em termos da situação das figuras no espaço. A senhora e a menina branca estão num plano mais elevado que o dos escravos, apoiados diretamente no chão. Isto além do atributo do chicote, mencionado acima, as diferenças com respeito ao luxo das vestimentas e o domínio da leitura escrita, atividade a que se dedica a menina branca.

Ao comentar a prancha, Debret aponta para a importância do papel desempenhado pelos franceses na mudança dos hábitos e costumes no Brasil. De acordo com suas informações, a solidão era habitual entre as senhoras, mães de família, e a alfabetização pouco avançada entre as moças. O autor afirma que, graças à influência européia (francesa), por volta de 1830, até as filhas de simples funcionários adquiriram educação capaz de aumentar a “possibilidade de um casamento mais vantajoso”¹⁶

O mais interessante, entretanto, é que, mesmo apontando no título e tendo representado a senhora brasileira no centro da cena e em proporções físicas mais avantajadas que as demais figuras, a mulher negra ocupa boa parte de sua descrição, com muito maior riqueza de detalhes. Debret estabelece, por exemplo, uma diferenciação entre as escravas representadas, a partir do lugar em que estão sentadas e da forma como os cabelos estão penteados:

A criada de quarto, negra, trabalha sentada no chão, aos pés da senhora; podem-se observar as prerrogativas dessa primeira escrava pelo comprimento de seus cabelos cardados, formando por assim dizer um cilindro encarapinhado sem adornos e aderente à cabeça; o penteado não é de muito gosto e é característico do escravo de uma casa pouco opulenta.....À direita, outra escrava, cujos cabelos cortados muito rente revelam o nível inferior, sentada um pouco além de sua senhora, ocupa-se igualmente com trabalhos de agulha...¹⁷

¹⁶ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo II, p. 53.

¹⁷ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo II, p. 52.

A criada de quarto, nesta cena, é negra, diferentemente da cena anterior, que era uma mulata. Mas também aqui a criada de quarto é diferenciada pelo vestuário.

Nas duas pranchas, Debret está estabelecendo uma divisão étnica que se cruza com o critério poder econômico do senhor. Para uma família mais abastada (a do funcionário público do período, por exemplo) a mulata é a escrava de quarto, de acordo com o status econômico superior do seu senhor. Já na estampa 6, a ama de quarto é negra, com um penteado que "...não é de muito bom gosto e é característico do escravo de uma casa pouco opulenta...". A mesma combinação de critérios pode ser observada na prancha n.º 22, tomo II, *Escravos negros de diferentes nações* (Figura 15). Em verdade, são representados na prancha somente bustos de figuras femininas. Nesta, no dizer do autor, "coleção de negros de raças e condições variadas", misturam-se, na caracterização, origem étnica, cor, status sócio-econômico do senhor e atividade desempenhada pela escrava. Nas imagens visuais que compõem a "coleção", que lembra um mostuário, penteados, indumentária, adereços e marcas étnicas feitas através de escarificação recebem ênfase especial. Aqui estão presentes cor da pele e poder econômico, os fios com que foi tramada, durante quatro séculos, a rede do sistema escravista.

Na prancha 6 (Figura 14), a figura de um macaco, amarrado na marquesa ao lado do cesto e do chicote, e a laranja utilizada como brinquedo pelos pequenos escravos dessa casa "pouco opulenta" compõem o cenário, indicando a variedade da fauna e abundância e fertilidade das terras brasileiras.



FIGURA 15 "Escravos negros de diferente nações", *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo II, prancha 22.

No texto escrito, o macaco e os negros são diferenciados pela maior liberdade de movimentos do primeiro, mas considerados como tendo privilégios equivalentes: “Os dois negrinhos...gozam, no quarto da casa, dos privilégios do pequeno macaco...”¹⁸. Na condição escrava, regulada pela chicote, “... um pequenino macaco... embora seja um escravo privilegiado, com liberdade de movimentos e de trejeitos, não deixa de ser reprimido de quando em quando, como os outros, com ameaças de chicotadas....”¹⁹.

Ainda na cena representada na prancha 6, há uma imagem na parede coberta por um véu. O véu é um atributo tipicamente feminino, associado à castidade e modéstia. Significa o acobertamento de certos aspectos da verdade ou do caráter divino. Estas associações sugerem tratar-se de uma imagem sacra, possivelmente da Virgem, representando na cena a presença do catolicismo na casa e na sociedade²⁰. Esta interpretação é reforçada pela representação na prancha 10, tomo II, *Visita a uma fazenda* (Figura 16), de uma imagem também coberta por um véu na sala principal da casa.

É relevante considerar, tendo como referência as pranchas 5 e 6, que nos espaços da rua e da casa, ocupados por negros e brancos, observa-se diferenças de comportamento. Enquanto na rua (prancha 5) as figuras estão em fila, ensimesmadas, sugerindo ausência de contato recíproco e ausência de familiaridade, na casa (prancha 6) predomina a sugestão de intimidade e aconchego.

A prancha 7, tomo II, *O jantar no Brasil* (Figura 17), como diz o título, representa o interior de uma casa à hora do jantar. No lado esquerdo da composição, uma escrava vestida de branco, usando brincos, colares e adorno no

¹⁸ DEBRET, J. *Viagem pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo II, p. 53.

¹⁹ DEBRET, J. *Viagem pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo II, p. 52.

²⁰ HALL, James. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. Londres: Jonh Murray, 1987, p. 318; CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. 950-951; CIRLOT, J. E. *A Dictionary of Symbols*. Londres e Henley: Routledge & Kegan Paul, 1978, p. 359.



FIGURA 16 "Visita a uma fazenda", *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo II, prancha 10.



FIGURA 17 "O jantar no Brasil", *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo II, prancha 7.

cabelo, movimenta uma espécie de abanador, parecendo querer afugentar insetos ou ventilar o ambiente. Próxima a ela, a senhora, sentada à mesa, entrega a uma criança negra completamente nua um alimento espetado em um talher. Outra criança negra, também nua, come, sentada no chão. Na outra extremidade da mesa o senhor, calçando chinelos, come a refeição, tendo ao seu lado um negro de braços cruzados, parecendo estar ali à disposição do senhor, aguardando uma ordem sua. Ao fundo, encostado ao marco da porta, provavelmente da cozinha, está outro negro, também de braços cruzados, como que à espera do final da refeição para começar a tirar a mesa.

Na descrição escrita, Debret relata uma série de jantares da cidade, diferenciados entre si de acordo com a atividade econômica do dono da casa, horário do jantar, tipo de alimento, e os modos à mesa. Segundo o pintor, o homem abastado alimentava-se de sopa de pão, caldo gordo, escaldado, caldo de carnes, tomate ou camarões, galinha com arroz, verduras cozidas, laranjas, salada de cebola crua e azeitonas. A sobremesa incluía doce-de-arroz frio, e frutas do país. Bebia vinho da Madeira e do Porto, e por fim café. O pequeno comerciante comia um pedaço de carne-seca, um punhado de feijões-pretos e farinha de mandioca. Indigentes e escravos nas fazendas se alimentavam com dois punhados de farinha seca, bananas e laranjas. O Mendigo “quase nu e repugnante de sujeira, sentado do meio-dia às três à porta de um convento, engorda sossegadamente, alimentado pelos restos que a caridade lhe prodigaliza...”²¹. Debret fala dos modos à mesa e onde ocorriam as refeições, sem explicar como teve acesso a essas informações, se por testemunhos ou se as presenciou. Um exemplo é a descrição do jantar dos pequenos comerciantes:

Essa refeição simples... cuidadosamente escondida dos transeuntes, é feita nos fundo da loja, numa sala que serve igualmente de quarto de dormir... O dono da casa come com os cotovelos fincados na mesa; a mulher, com o prato sobre os joelhos, sentada à moda asiática na sua marquesa, e as crianças, deitadas ou de cócoras nas esteiras... As mulheres e crianças não usam colheres nem garfos; comem todos com os dedos...

²¹ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica ...*, 1989, tomo II, p. 62.

A imagem na prancha 7 está mais ou menos em harmonia com a descrição do jantar de uma família abastada. Mostra copo e garrafa de vinho, laranjas e talheres, como apontado na descrição verbal:

... no centro da mesa, vê-se a insossa galinha com arroz, escoltada porém por prato de verduras cozidas extremamente apimentado. Perto dela brilha uma resplendente pirâmide de laranjas perfumadas...

Os vinhos da Madeira e do Porto são servidos em cálice, com os quais se saúdam cada vez que bebem...²²

No texto, Debret revela um conhecimento dos hábitos e atitudes à mesa muito maior do que expressa na imagem. Talvez ao conceber esta, seu olhar estivesse mais atento à atitude da senhora em relação as crianças escravas, do que aos hábitos pouco civilizados do homem branco brasileiro.

Texto e imagem convergem no que diz respeito ao tratamento das crianças negras, vistas pelo autor, da mesma forma que os animais, como diversão para a senhora, enquanto o marido janta e pensa nos negócios:

...a mulher se distraia com os negrinhos, que substituem os doguezinhos, hoje quase em completamente desaparecidos na Europa. Esses molecotes, mimados até a idade de cinco ou seis anos, são em seguida entregues à tirania dos outros escravos, que os domam a chicotadas e os habituam, assim, a compartilhar com eles das fadigas e dissabores do trabalho...²³

Depois de ter “afligido a alma dos leitores...”, descrevendo o jantar dos escravos – “... alimentam-se com dois punhados de farinha seca, umedecidos na boca pelo suco de algumas bananas ou laranjas...”²⁴ –, Debret esclarece que esse cardápio era comum quando ele chegou ao Rio de Janeiro (1816), mas que, desde 1817, “... a cidade... já oferecia aos gastrônomos recursos bem satisfatórios, provenientes da afluência prevista dos estrangeiros...” Se as referências à dieta podiam afligir, a seu ver, os franceses do século XIX, o público leitor que ele esperava atingir, isto não parece ser uma preocupação sua no que diz respeito ao tratamento e comparação das crianças com os dogues.

²² DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica* ..., 1989, tomo II, p. 61.

²³ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica* ..., 1989, tomo II, p. 60.

²⁴ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica* ..., 1989, tomo II, p. 62.

É interessante ressaltar algumas semelhanças entre as três últimas pranchas aqui analisadas (n^{os} 5, 6 e 7). As duas últimas revelam o cotidiano do espaço privado, onde é possível perceber crianças negras gorduchas e nuas sentadas no chão, “ao pé” das senhoras, próximas a elas. A “liberdade” de movimentos das crianças está freada pelo lugar que ocupam nessas cenas do cotidiano, no chão, abaixo de seus senhores, sempre ao alcance de suas mãos. Nas três aquarelas, as escravas mais próximas das senhoras usam adornos e estão mais bem vestidas. Há, no entanto, uma sutil diferença entre a escrava da prancha 5, que sai a “passeio” com seus senhores, e a da prancha 7, que trabalha no interior da casa. A primeira está calçada, e a segunda não. Aqui a diferença não está na condição jurídica, mas no que era considerado adequado nos espaços público e privado.

Na prancha 10, tomo II, *Visita a uma fazenda* (Figura 16), é retratada uma vez mais uma cena do espaço privado, a sala de visitas de uma fazenda. Há poucos objetos no ambiente: uma imagem na parede, uma marquesa na qual está sentada a dona da casa, uma cadeira, esteiras e um cesto. Esta simplicidade poderia indicar tratar-se de uma família de poucas posses, mas isto contrasta com o grande número de negros presentes (doze), somente na sala²⁵. Levando-se em consideração que, por volta de 1830, uma mulher escrava adulta valia 197 000 réis e um homem adulto 266 000 réis,²⁶ provavelmente não se trata, afinal, de uma fazenda de proprietário de poucas posses. O luxo dos móveis e do ambiente não é aqui ostentado como uma indicação de poder econômico.

É uma imagem em que predominam mulheres. Aparecem apenas duas figuras masculinas na cena, os dois homens brancos na porta de entrada da casa. As figuras das senhoras brancas mais velhas, a dona da casa e a visitante, têm

²⁵ As duas negras segurando o chale e chapéu da visitante são propriedades desta, e não da dona de casa, conforme indica Debret: “...No centro do grupo mais mimoso, a vizinha, ..., se apresenta majestosamente cercada de suas muçamas, uma das quais se apressa em retirar-lhe o xale e a outra em desembaraçá-la do chapéu de palha...” DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica* ..., 1989, tomo II, p. 69.

²⁶ Lilia Moritz Schawarcz, “Ser peça, ser coisa: definições e especificidades da escravidão no Brasil” In: Lilia Moritz Schawarcz e Letícia V. de Souza Reis (org). *Negras Imagens*. São Paulo: Estação Ciência, 1996, p. 11-30, p. 15. É interessante aqui, a título de comparação, o estudo de Manolo Florentino, em que o autor aponta, com relação à carga de dois navios negreiros prontos a partir em fins de 1827 – o brigue Boa Viagem e o bergantim Flor do Brasil – que “o primeiro levava 74 pipas de aguardente, cifra que chegava a 128 no segundo. A preços praticados no mercado carioca em outubro de 1827 (62\$0000 por pipa)...”. Esta era uma das principais mercadorias utilizadas no escambo, e o valor comercial de uma mulher negra correspondia a cerca de três pipas de

formas avantajadas, “chocantes para o francês, admirador das formas elegantes...”²⁷. No texto relativo à prancha, Debret afirma que a temperatura e a vida regrada nas propriedades rurais favoreciam a longevidade verificada na dona da casa que, com “...formas quase masculinas...” expressa força e saúde. Uma outra explicação, segundo Debret, para a expressão forte do rosto da referida senhora é “...a necessidade de repreender continuamente e durante muito tempo escravos preguiçosos...”²⁸. Esta afirmação expressa um juízo de valor que não poderia ter sido adquirido pela observação da cena, uma vez que todos os negros representados estão, ou desempenhando alguma atividade, ou em posição de espera das ordens. Esta última atitude é particularmente evidente nas figuras da escrava vestida de amarelo, próxima à senhora, e daquela ao fundo da cena, de braços cruzados.

Há um clima de intimidade e sensualidade na cena, verificado nas três negras sentadas em primeiro plano de costas para o espectador / leitor, que têm as costas quase que totalmente expostas. Este clima é também sugerido pela representação da senhora amamentando o filho, com os seios à mostra, e pela aparência despojada da dona da casa, sentada com as pernas dobradas em cima da cadeira, com o ombro também à mostra. A atmosfera íntima expressa pela prancha sugere que Debret não estava presente na cena, possivelmente tendo-a composto a partir de uma descrição de outrem, de cenas cotidianas de uma família rural.

O texto escrito, neste caso, acompanha a riqueza de detalhes da imagem:

... sentada numa esteira de Angola, uma de suas filhas, casada e mãe, aleita seu último filho; atrás, a criada de quarto, negra, está de joelhos; uma outra escrava apresenta o segundo filho da jovem ama, o qual se recusa às carícias de uma senhora estrangeira. Finalmente, no primeiro plano, o mais velho dos pequenos, tão arisco quanto seus irmãos, abandonando as frutas que se dispunham a comer, perto de uma das negras, enfia-se debaixo da marquesa para fugir aos olhares dos estrangeiros que entram: vício de educação então comum a todas as famílias brasileiras...²⁹

aguardente. FLORENTINO, Manolo. *Em costas negras. Uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro Séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Companhia da Letras, 1997, p.125.

²⁷ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica ...*, 1989, tomo II, p. 68.

²⁸ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica ...*, 1989, tomo II, p. 68.

²⁹ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica ...*, 1989, tomo II, p. 69.

À primeira vista, a predominância da cor azul nas vestes das mulheres negras, e do branco nas das brancas conduziria o observador a estabelecer um cruzamento entre a cor da roupa e status social. Mas julgo que isto não é adequado, uma vez que mulheres brancas vestidas na cor azul aparecem em outras estampas de Debret, inclusive na estampa em questão, na roupa da jovem que abraça uma das visitantes. O que o que definia e identificava o lugar ocupado na sociedade escravista era a cor da pele e a condição jurídica, e não a cor da roupa ou a posição e lugar de sentar-se, como mostra a imagem da senhora branca amamentando o filho, sentada no chão como as escravas. Há, entretanto nesta cena, uma possível hierarquização dos escravos, a partir da diferenciação de cor da roupa e adornos. A escrava que está mais próxima da dona da casa veste vestido amarelo mais composto que o das demais escravas, sentadas de costas trabalhando, e usa brincos, colar e adorno no cabelo.

A figura posicionada atrás da dona da casa, com máscara de ferro, movimentando galhos de árvores possivelmente para afugentar insetos e para ventilar o ambiente, está sem blusa, diferenciando-se das demais por isto e pela máscara. Debret declara que tratava-se de “....uma de suas jovens escravas, encarregada da aborrecida tarefa de espantar as moscas e mosquitos agitando ramos. O pintor explica que a máscara de zinco com que o rosto da vítima está coberto era um “espetáculo doloroso para um europeu”. Aponta que esta era uma medida usada para impedir “a resolução tomada de morrer comendo terra”. Remete assim à resistência, à ação consciente do escravo frente ao cativo. A passividade e indolência escravas, tantas vezes enfatizadas por ele, são negadas nas suas próprias palavras e imagens. Lemos nas suas anotações:

Este traço de caráter, que os proprietários de escravos chamam de vício, é mais comum a certas negras apaixonadas da liberdade e principalmente aos monjolos. Percebe-se logo, pela brancura lívida da parte interna da pálpebra inferior do olho do negro, o funesto efeito das tentativas causadas por essa heróica e desesperada resolução....³⁰

A prancha 9 tomo II, *Os refrescos do Largo do Palácio* (Figura 18), é uma imagem de rua, com homens e mulheres negros trabalhando, e homens brancos

³⁰ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica* ..., 1989. tomo II, p. 68.



FIGURA 18 "Os refrescos do Largo do Palácio", *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo II, prancha 9.

descansando. No primeiro parágrafo do texto relativo a esta prancha, Debret, ao comparar o rico negociante com a classe média brasileira, informa que

...encontramos na classe média e mais numerosa o pequeno capitalista, proprietário de um ou dois escravos negros, cuja renda diária, recolhida semanalmente, basta à sua existência. Satisfeito com essa fortuna, ou melhor, com a posse desse imóvel³¹, adquirido por herança ou com o fruto de suas economias...”

Esses homens da “classe média” foram representados por Debret sentados nos parapeitos do cais, onde chamam o vendedor de doces e bebem da água da pequena moringa que o negro carrega à mão. Descreve Debret:

Entre os numerosos e parcimoniosos consumidores, é fácil distinguirem-se os mais necessitados, cuja economia exagerada atinge as raias da avareza...o bebedor malicioso chama de preferência um vendedor de aspecto tímido e, certo de confundir-lo, deprecia-lhe a mercadoria num tom extremamente duro e se aproveita da atrapalhão do negro para apossar-se da moringa, e beber a água de graça;... Vítima..., o infeliz escravo, ameaçado e injuriado, foge. Muito feliz ainda de escapar, ...³².

A negra que destaca-se está descalça, de vestido branco com um chale amarelo, de brincos e de torço. Imediatamente atrás, uma outra negra mais baixa, descalça e de vestido rosa com detalhes em azul claro, de torço e sem brincos. Para Debret, as vendedoras negras utilizavam-se de maneiras e trajes rebuscados para agradar e “aumentar o benefício da venda explorando a boa vontade dos compradores...”³³. A visão do autor é a da escrava que seduz para conquistar privilégios. O olhar mais provocante, o jeito faceiro e a elegância no vestir faziam parte do que considero ser o projeto de vida daquelas mulheres, conquistar a liberdade. Esta é, de fato, uma estratégia apontada em estudos que analisam formas de conquista / negociação de liberdade. Um desses estudos é o artigo intitulado “Por amor e por interesse: a relação senhor-escravo em cartas de alforria”, de Lígia Bellini. Com base em fontes relativas à Bahia do final do século XVII e início do século XVIII, a autora explora uma série de táticas utilizadas pelos escravos, em sua

³¹ É perceptível, aqui, um equívoco do autor, uma vez que o escravo era bem móvel e não imóvel, como afirma ele.

³² DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e História...*, 1989, tomo II, p. 66.

³³ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e História...*, 1989, tomo II, p. 67.

maioria escravos urbanos, para conseguirem novos espaços e aumentar suas chances de obter a liberdade. Entre essas táticas, é mencionado o estabelecimento pelos escravos, de relações de afeto e cumplicidade com os senhores, na convivência cotidiana na casa e na rua³⁴.

Uma outra cena de rua é representada na prancha 11, tomo II, *Barbeiros ambulantes* (Figura 19). No primeiro plano, dois escravos barbeiros trabalham, um cortando o cabelo e o outro fazendo a barba de dois outros escravos. Ao fundo, estão dois negros agachados, provavelmente jogando um jogo conhecido como casquinha, que era, entre outras práticas de escravos, duramente reprimida pela polícia³⁵. O barbeiro da direita tem uma pena de pássaro no chapéu, que Debret considera como imitação grotesca do uniforme militar, substituindo o penacho do uniforme³⁶. A pena, entretanto, parece ser um emblema de identificação utilizado pelos escravos. Como aponta Carlos Eugênio Soares, muitos capoeiras usavam “plumas de aves a títulos de chapéu, o que pode significar diferentes maltas com emblemas também diversos”³⁷.

Embora o título da estampa aponte para uma cena de trabalho escravo urbano, e a ação principal seja a de barbeiros trabalhando, há grande destaque, na imagem, a duas atitudes de parada, mesmo que momentânea, do ritmo de trabalho. É o que se pode perceber em relação aos dois escravos tendo a barba e o cabelo cortados, destacados pelas proporções físicas quase que gigantescas³⁸, e pelos dois outros que jogam ou brincam, no lado esquerdo da cena principal. Essa quebra na ordem do tempo ordinário do trabalho é mais uma representação de uma certa autonomia escrava. A exposição pública de práticas de higiene ou de

³⁴ BELLINI, Lúcia. Por amor e por interesse: a relação senhor-escravo em cartas de alforria. In: REIS, João José (org). *Escravidão e invenção da liberdade: estudos sobre o negro no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 72-86.

³⁵ Apud. SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp / Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 2001, nota 11, p. 147.

³⁶ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo II, p. 72.

³⁷ SOARES, C. *A capoeira escrava...*, 2001, p.81.

³⁸ As diferenças nas proporções dos corpos podem ser vistas como uma tentativa de diferenciar as origens étnicas dos escravos. Mais uma vez parece estar aqui presente o cruzamento entre origem étnica, ocupação do escravo, e situação econômica do senhor. O barbeiro da direita veste calça rasgada e faz a barba de um cliente que usa no pescoço um medalhão dourado, o que pode ser indicativo de que pertence a um senhor de posses. No texto associado à imagem, Debret caracteriza esses barbeiros como “Relegados, em verdade, para o último degrau da hierarquia dos barbeiros, esses Fígaros nômades...”. DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo II, p. 71.



FIGURA 19 "Barbeiros ambulantes", *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo II, prancha 11.

embelezamento, de trabalho e de lazer, conduzidas por negros sem a presença visível do senhor ou do feitor, nos remete à idéia da rua como o espaço onde havia maior possibilidade para essa autonomia.

No texto referente à prancha, Debret observa que os negros de ambos os sexos eram "...apaixonados pela elegância do corte de seus cabelos..." e que alguns barbeiros

... dotados do gênio do desenho, distinguem-se pela variedade que sabem dar ao corte de cabelo dos negros de ganho, sobre a cabeça dos quais desenhavam divisões pitorescas, formadas por chumaços de cabelos cortados com a tesoura e separados uns dos outros por pedaços raspados a navalha e cujo colorido mais claro lhes traça o contorno de uma maneira nítida e harmoniosa³⁹.

Muitas vezes, essas práticas eram estratégias de sobrevivência e transmissão de identidades étnicas. O próprio Debret fornece indicações que apontam para esta interpretação na prancha n.º 36, tomo II, *Negros carregadores de cangalhas* (Figura 20), e no comentário que a acompanha. Neste, os diferentes penteados, assim como os padrões de tatuagem, são associados à nação de origem dos escravos:

...os escravos negros do Rio de Janeiro importam tatuagens variadas, que distinguem as diferentes nações...

A tatuagem é praticada de diversas maneiras, por incisões de inúmeras formas, gravuras pontilhadas ou simplesmente linhas coloridas. No Rio de Janeiro é esta a maneira mais comum e pode ser observada diariamente nas negras, a isso levadas pela saudade da pátria....

Junto aqui, à tatuagem peculiar às diferentes nações africanas, os penteados mais elegantes dos escravos de cangalhas, obras-primas dos barbeiros ambulantes...⁴⁰

³⁹ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica*.... 1989, tomo II, p. 71.

⁴⁰ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica*...., 1989, tomo II, p. 146 e 147.



FIGURA 20 "Negros carregadores de cangalhas", *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo II, prancha 36.

Uma representação do trabalho de barbeiros, desta vez estabelecidos numa loja, também é feita na prancha 12, tomo II, *Lojas de barbeiros* (Figura 21). Lê-se, na placa sobre a porta, “Barbeiro, Cabellereiro, Sangrador, Dentista, e Deitão Bixas.” Todas essas atividades parecem ter sido realizadas pela mesma pessoa. Conforme observa Debret,

...numa mesma pessoa um barbeiro hábil, um cabeleireiro exímio, um cirurgião familiarizado com o bisturi e um destro aplicador de sanguessugas. Dono de mil talentos, ele tanto é capaz de consertar a malha escapada de uma meia de seda como de executar, no violão ou na clarineta, valsas e contradanças francesas, em verdade arranjadas a seu jeito...⁴¹

No lado direito da estampa, em uma casa vizinha, uma mulher branca, gorda, com um leque na mão e recostada à janela, aborda uma jovem escrava vendedora ambulante. A atitude indolente da primeira, em contraste com a dos negros, todos trabalhando, sugere mais uma vez a associação do negro com o trabalho manual, em oposição ao não envolvimento do branco com este tipo de trabalho. Aqui, novamente, o próprio pintor constrói uma representação que contraria sua afirmação da indolência dos escravos.

A prancha 46, tomo II, *O cirurgião negro* (Figura 22), é mais uma vez uma representação do trabalho escravo especializado na rua. O cirurgião é identificável no lado direito da imagem, atendendo a um negro adulto. No chão há um outro paciente deitado, com ventosas aplicadas às suas costas. Um pouco mais ao fundo, dois outros pacientes parecem aguardar atendimento, enquanto da janela, também no lado direito da imagem, uma figura negra cobrindo a boca e nariz com um pano observa o que se passa.

No texto, Debret faz referência a aspectos que não se percebe na imagem. Por exemplo, o cirurgião é referido como “... tão falante quanto os nossos empíricos...”. A figura na janela, que na imagem parece ter uma atitude de auto-proteção contra uma possível contaminação, é descrita textualmente como “A negra, mulher do sábio colocador de ventosas”, que “observa com sangue-frio o número de doentes que devem pagar”. Afirma ainda que “O operador, grotescamente vestido,

⁴¹ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo II, p. 73.

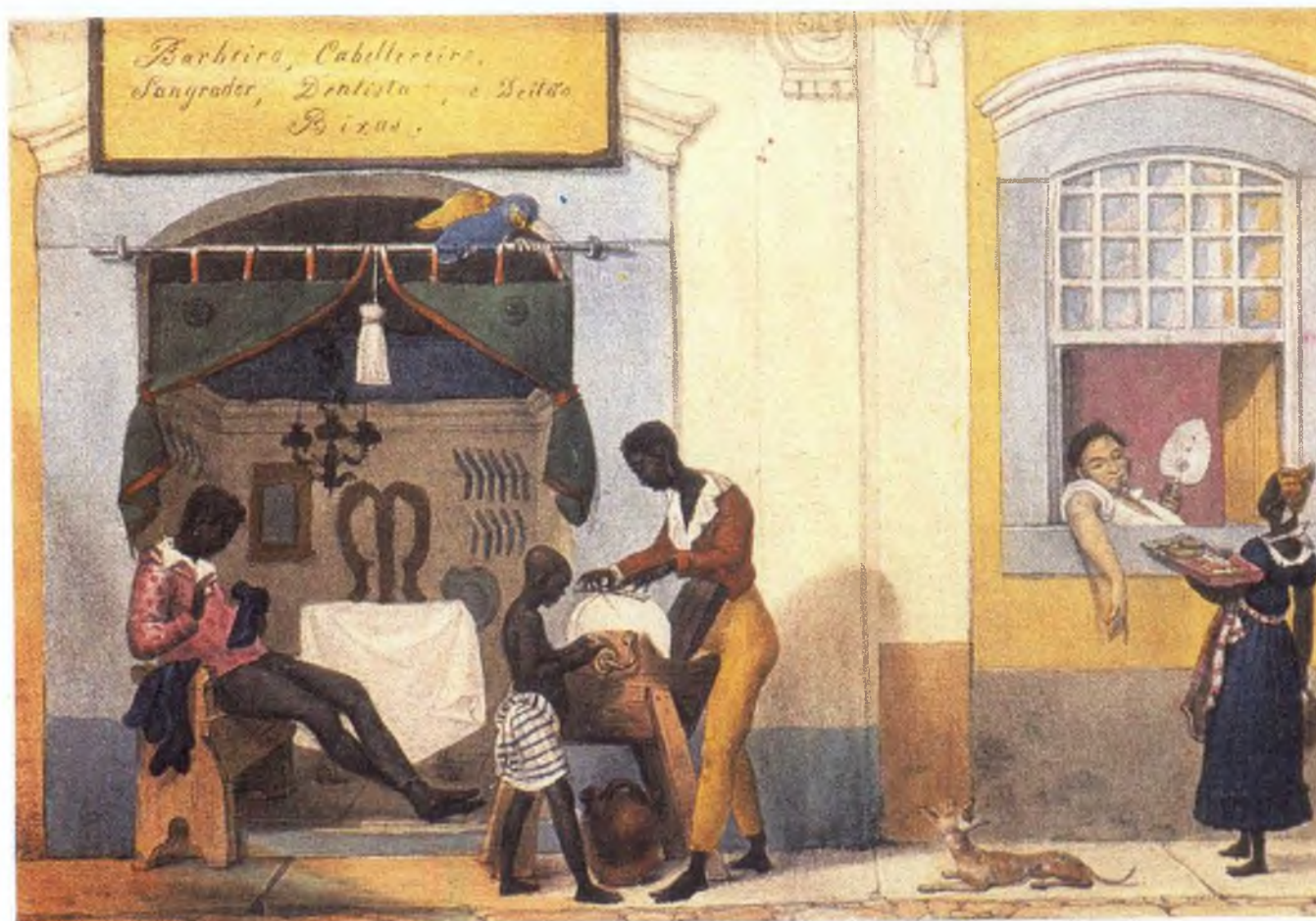


FIGURA 21 "Lojas de barbeiros", *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo II, prancha 12.



FIGURA 22 "O cirurgião negro", *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo II, prancha 46.

usa ao pescoço um pequeno cavalo-marinho, amuleto venerado que, para seus clientes supersticiosos, tem o dom de transformar o seu boné em chapéu de médico...”⁴².

Debret faz também referência a várias doenças que acometiam os negros do sexo masculino, em sua maioria infecto-contagiosas. Segundo ele,

...o mais incurável desses flagelos que grassam entre os escravos masculinos é o abuso de aguardente, cachaça. Essa bebida, infelizmente de preço módico e com que se embebedam todos os dias, acaba por torná-los tuberculosos, ceifando grande parte deles⁴³.

Esta consideração acerca do álcool pode ser associada à representação de um outro hábito, na prancha 41, tomo II, *Negociante de tabaco em sua loja* (Figura 23). A respeito do comerciante, poucas são as palavras de Debret: “...O negociante representado na loja é um português muito gordo, de lenço no pescoço para enxugar o suor que o inunda e servindo com a mesma indolência o forçado e o capitalista...” No entanto, aos escravos acorrentados e o hábito de fumar, Debret dedica circunstanciada descrição:

... O negro apoiado ao balcão, primeiro da fila, foi encarregado dos negócios dos companheiros e da contabilidade da missão. Cada uma das latinhas representa uma encomenda. O segundo forçado, em vista do tamanho da corrente, vê-se obrigado a se manter de pé e imóvel, enquanto os demais companheiros, comodamente sentados em seus barris, conversam, oferecendo aos transeuntes trabalhos feitos de chifres de boi e cujo lucro é em grande parte entregue ao negociante de tabaco. Essa necessidade imperiosa de fumar leva os menos hábeis a pedir esmola de alguns vinténs aos passantes...⁴⁴.

Nas descrições textuais referentes a várias das pranchas analisadas, Debret menciona aspectos da família escrava. Na prancha citada acima, por exemplo, é dito sobre a mulher visualizada no lado direito da imagem que ela “carrega o filho à moda africana”. No texto relativo à prancha 46, afirma que as crianças negras que brincam na soleira da porta são filhos do cirurgião, e que a figura à janela é sua esposa⁴⁵. Na

⁴² DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo II, p.179.

⁴³ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo II, p.178.

⁴⁴ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo II, p.163.

⁴⁵ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo II, p.163.



FIGURA 23 "Negociante de tabaco em sua loja", *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo II, prancha 41.

prancha 11 do tomo III, *Vendedor de arruda* (Figura 24), visualizamos quatro figuras negras, sendo três mulheres e um homem. Não é possível identificar, na imagem, algo que indique laços de família. Entretanto, o pintor diz, no texto, que "... A segunda, à direita do vendedor, filha de uma negra quitandeira livre, compra ingenuamente certa quantidade para repartir com sua mãe..."⁴⁶.

Um número crescente de estudos vem explorando a importância e diferentes significados sociais da constituição de famílias escravas no Brasil. Em trabalho intitulado *Na senzala uma flor: as esperanças e as recordações na formação da família escrava*, Robert W. Slenes, partindo de relatos de viajantes estrangeiros sobre a família cativa no século XIX, articulando-os com dados demográficos sobre a escravidão no Centro-Sul do país, verificou que os africanos trazidos para esta região forjaram meios de manter agrupamentos estáveis, formando famílias e grupos de parentesco como princípios organizadores da sociedade. Esses agrupamentos eram percebidos, entre outros aspectos, na acepção da palavra "senzala" para os bantus, isto é, a de um coletivo formado por parentes que eram migrantes. Além disso, o autor aponta que casar, para um escravo, mais do que apoio emocional, significava controle do espaço de moradia para implementar projetos de vida. Casar era a possibilidade de "re-criação de uma convivência familiar..."⁴⁷, e de estar longe dos olhos do senhor. Era a efetivação de uma economia doméstica própria, com a posse de cuias para armazenar feijão, arroz, criação de animais, o que, por sua vez, viabilizava a compra de alforrias, principalmente para as mulheres e filhos⁴⁸. Esta economia doméstica correspondia a uma "economia moral da escravidão", por estabelecer, pela visão do escravo, os padrões de comportamento que um "bom" senhor deveria respeitar. Por exemplo, dar licença para criar e plantar⁴⁹. A "economia moral" e interna da escravidão brasileira, na opinião de Slenes, por um lado enfraquecia o sistema, ao favorecer a formação de uma identidade escrava

⁴⁶ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo III, prancha 11, p.164.

⁴⁷ SLENES, Robert W. *Na senzala, uma flor: as esperanças e as recordações na formação da família escrava*. São Paulo: Departamento de História. IFCH/Unicamp/ Center for latin American Studies. Stanford University, Stanford, julho de 1994, p. 40.

⁴⁸ A esse respeito, aponta Hebe Castro que, "... os estudos sobre cartas de alforrias têm revelado que os cativos crioulos e as mulheres e crianças, em especial, foram majoritariamente seus beneficiários...". CASTRO, Hebe M. Mattos. Laços de família e direitos no final da escravidão. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org). *História da Vida Privada no Brasil. Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 337-383, p. 350.

⁴⁹ SLENES, R. *Na senzala, uma flor...*, 1994, p. 50.



FIGURA 24 "Vendedor de arruda", *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*,
tomo III, prancha 11.

autônoma e, por outro lado, também era uma forma de controle social. Isto porque as “concessões” feitas pelos senhores às famílias escravas contribuíam para evitar rebeldia, revoltas e fugas.

Como apontou o próprio Slenes em trabalho anterior ao acima mencionado, as pesquisas sobre a família escrava devem ser consideradas não como forma de romantizar a vida no cativeiro, e sim como indicativas de que “o peso da escravidão, o desequilíbrio numérico entre os sexos e a possível ‘sobrevivência’ de normas favoráveis à poliginia, não destruíram a família negra como instituição”.⁵⁰

O estudo intitulado *A paz das senzalas: famílias escravas e tráfico atlântico, Rio de Janeiro, c.1790- c.1850*, de Manolo Florentino e José Roberto Góes, apresenta evidências não só da constituição da família escrava nuclear com pai, mãe e filhos, como da existência de outros laços (quer como padrinhos, primos e outros aparentados⁵¹), alianças políticas e afetivas que segundo os autores, eram fruto da ‘inventividade dos escravos’ para fazer frente à difícil vida no cativeiro⁵².

Na prancha 42, tomo II, *O colar de ferro, castigo dos negros fugitivos* (Figura 25), a cena representa seis figuras negras, sendo duas delas mulheres, comercializando na rua. As três figuras centrais têm no pescoço o colar de ferro. Uma outra sugestão da idéia de cativeiro, na prancha, encontra-se na imagem de um menino negro escravo, que tem o tabuleiro à sua cabeça amarrado ao pé direito. Debret afirma, a propósito da utilização do colar de ferro, que este era “aplicado ao negro que tem o vício de fugir...”. No entanto, observa que “Todas essas precauções parecem inúteis, pois a ânsia de fugir é imperiosa entre os negros....”⁵³. Relata, na passagem, dois exemplos, o primeiro deles um fato de que teria sido testemunha:

⁵⁰ SLENES, Robert W. Lares negros, olhares brancos: histórias da família escrava no século XIX. *Revista Brasileira de História*, vol. 8, n.16, p. 189-203, mar/agosto, 1988, p. 194.

⁵¹ Stuart B. Schwartz, observa, com relação à família escrava na Bahia colonial, que “Seguramente a ‘família’ estendia-se muito além dos limites de qualquer unidade residencial...”. SCHWARTZ, Stuart B. *Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial*. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 330.

⁵² FLORENTINO, Manolo e GÓES, José Roberto. *A paz das senzalas: famílias escravas e tráfico atlântico, Rio de Janeiro, c. 1790-c.1850*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, p. 173.

⁵³ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo II, p. 167.



FIGURA 25 "O colar de ferro, castigo dos negros fugitivos", *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo II, prancha 42.

...refere-se a um belo negro, excelente cozinheiro de uma casa rica da cidade. Depois de ter sido preso e castigado várias vezes, sem que renunciasse ao desejo de fugir, pediu ao senhor que o fizesse acorrentar à mesa da cozinha, junto à qual vivia pacientemente há três anos.

(...)

.... um escravo que passou seis a sete anos carregado de ferros, a ponto de não poder correr. Ágil, porém, e de constituição robusta, continuava a trabalhar ativamente; comovido com seu estoicismo, o amo começou a diminuir pouco a pouco o peso dos ferros, deixando afinal somente uma argola grossa em torno do pescoço e que podia ser escondida pela camisa. Tendo o senhor caído doente, nessa época o negro deu toda prova de dedicação. Em vista disso, ao restabelecer-se, disse o senhor a seu escravo: "Vou tirar teu último ferro, mas, se fugires ainda, mando matar-te a chicotadas". Pois o infeliz negro não pôde resistir um mês inteiro ao funesto desejo de escapar, e preso novamente, não sai mais sozinho nem sequer para um recado, embora carregado de um enorme peso de ferro que conservará provavelmente para o resto da vida⁵⁴.

As idéias de castigo e constrangimento paradoxalmente concorrem, na representação iconográfica do colar de ferro, com a expressão de uma relativa autonomia escrava, identificada na ação da mulher que carrega na cabeça o tabuleiro de abacaxis, que conversa com o escravo em cuja cabeça há um barril, e parece retirar um pouco de fumo do recipiente que lhe é oferecido por ele.

O castigo físico é representado de forma explícita, na *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, em oito pranchas. Fizemos questão de mencionar o termo 'explícito' por entendermos que, mesmo quando não visualizado, o castigo é um elemento fundamental do sistema escravista. Na prancha 6, tomo II, *Uma senhora brasileira em seu lar* (Figura 14), como já apontamos anteriormente, o chicote remete a um dos mecanismos reguladores da condição escrava. Se a imagem na prancha 6 sugere o uso potencial do chicote, na prancha 25, tomo II, *Feitores castigando negros* (Figura 6), observamos o instrumento em ação. No primeiro plano da imagem, um homem branco, provavelmente um feitor, castiga um escravo amarrado pela mãos e pés, completamente contorcido e impossibilitado de reagir, com uma expressão de dor no rosto e mancha de sangue na coxa. Ao fundo da imagem, no lado direito, um negro chicoteia outro, assistido por dois outros negros.

Como é sabido, muitos escravos eram feitores, capitães do mato e quando libertos adquiriam escravos. O que transparece é a representação manifesta, tanto na imagem como no texto escrito, do poder do chicote na viabilização do sistema. Debret afirma:

... a vítima sofria com resignação, à espera da tortura que a aguardava...

O infeliz representado no primeiro plano, depois de amarradas as mãos sentou-se sobre os calcanhares, passando as pernas entre os braços de modo a permitir ao feitor que enfiasse uma vara entre os joelhos para servir de entrave; ... a vítima conserva uma posição de imobilidade que permite ao feitor saciar a sua cólera...

Um segundo exemplo de castigo se encontra no último plano; aí, é um dos mais antigos escravos que se encarrega de aplicar as chicotadas...⁵⁵.

Embora, nos textos escritos em geral, Debret aponte o sofrimento escravo ao ser castigado, suas imagens nem sempre expressam enfaticamente esta idéia. Este é o caso, por exemplo, da prancha 45 do tomo II, *Aplicação do castigo do açoite* (Figura 26). Não há, no corpo do feitor, uma tensão muscular e uma postura que indiquem a força do gesto de açoitar. Da mesma forma, outra estampa que é parte da mesma prancha (Figura 27), mostrando escravos presos pelos pés no chamado "tronco"⁵⁶, não sugere um grande sofrimento causado pelo instrumento de punição. Os negros estão numa postura mais relaxada, semelhante à que teriam se estivessem descansando.

O caráter mais ameno destas representações do castigo pode estar associado a diversos fatores. Em primeiro lugar, pode dever-se ao compromisso político de Debret enquanto pintor oficial do nascente império que, como já apontamos anteriormente, não tinha interesse em divulgar as reais condições de vida do escravo. O uso do chicote vem sempre acompanhado de explicações e justificativas, como podemos observar no texto referente à prancha acima:

⁵⁴ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo II, p. 168.

⁵⁵ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo II, p. 110.

⁵⁶ De acordo com Debret, o tronco é um "antigo instrumento de castigo, formado por duas peças de madeira de seis a sete pés de comprimento, presas a uma das extremidades por uma dobradiça de ferro e munidas na outra de um cadeado cuja chave fica nas mãos do feitor. O fim desse dispositivo é sobrepor as duas partes dos buracos redondos, através dos quais são passados punhos ou pernas e às vezes o pescoço dos torturados. O instrumento é em geral colocado num barracão fechado ou num sótão...". DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo II, p. 177.

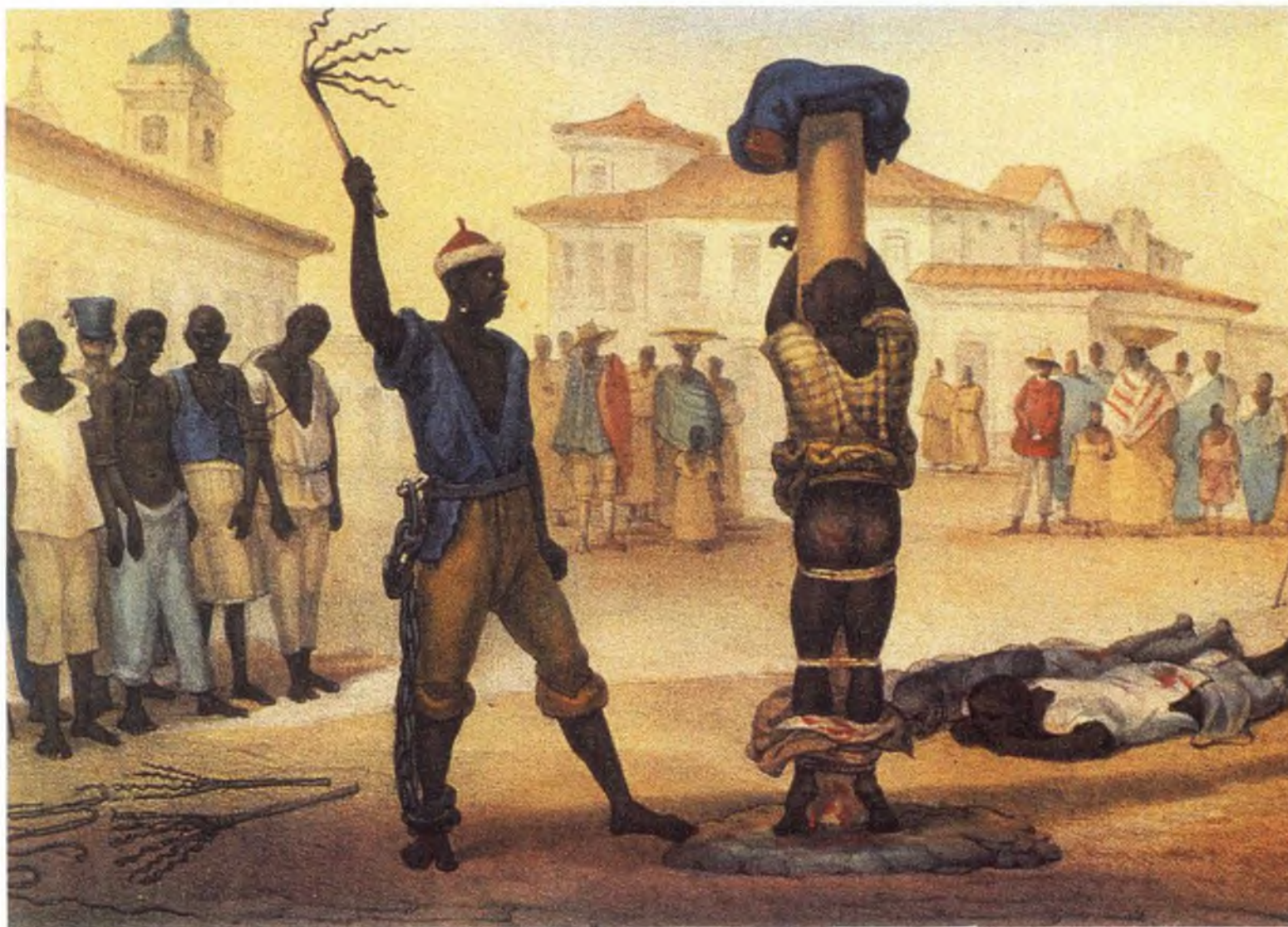


FIGURA 26 "Aplicação do castigo do açoite", *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo II, prancha 45.



FIGURA 27 *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo II, prancha 45.

Embora seja o Brasil seguramente a parte do Novo Mundo onde o escravo é tratado com maior humanidade, a necessidade de manter a disciplina entre uma numerosa população negra levou o legislador português a mencionar no Código Penal a pena do açoite, aplicável a todo escravo negro culpado de falta grave: deserção, roubo, ferimentos recebidos em briga, etc.⁵⁷

Mas as imagens acima sugerem também a utilização de cânones clássicos de representação do corpo, como se o pintor não tivesse, no seu repertório de modelos, um mais adequado para expressar a violência da punição. A ausência de cânones apropriados de representação também é sugerida pelas imagens de macacos nas pranchas 6 e 19 do tomo II, e na prancha 29 do tomo III (respectivamente, figuras 14, 28 e 29). Aqui, mais uma vez, é como se Debret não dispusesse de uma forma com que pudesse representar adequadamente esses animais e, por esta razão, os teria representado de um modo que parece bastante estranho ao espectador.

Por outro lado, observa-se, na *Aplicação do castigo do açoite*, o punho esquerdo do feitor cerrado, manchas de sangue e a prostração dos castigados, elementos que indicam severidade na punição.

A propósito dos maus-tratos físicos que eram praticados pelos senhores e autoridades com os escravos, que incluíam modalidades de punição como o uso da palmatória, máscara de ferro, castração, desmembração, aprisionamento com ferros nas pernas, enforcamento, assassinato, entre outros, Mary C. Karasch nota que o medo das torturas "...levava os escravos, ao suicídio... Embora o espancamento pudesse não ser a causa direta da morte de um escravo, a mera ameaça podia levar alguns deles a se suicidar"⁵⁸. Ainda segundo a autora, só em 1831, dado o excesso de chibatadas que os senhores mandavam dar em seus escravos por motivos "triviais", "...o governo acabou restringindo-as no Calabouço a cinquenta, divididas em dois dias... Para receber mais do que isso depois de 1831, um escravo tinha ser levado ao tribunal e condenado..."⁵⁹.

⁵⁷ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo I, p. 175.

⁵⁸ KARASCH, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 174.

⁵⁹ KARASCH, M. *A vida dos escravos ...*, 2000, p.182.



FIGURA 28 "Retorno de negros caçadores", *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo II, prancha 19.



FIGURA 29 "Folia do Divino", *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo III, prancha 29.



FIGURA 30 "O regresso de um proprietário", *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo II, prancha 15.

A prancha 15, tomo II, intitulada *O regresso de um proprietário* (Figura 30), parece ter como objetivo principal mostrar a existência de propriedades no interior do Rio de Janeiro ou nos arredores da cidade. No texto que acompanha a prancha, Debret caracteriza os vários tipos de propriedades rurais – a chácara, a roça, o engenho e a estância. Ao descrever o retorno à cidade de um proprietário de chácara, o pintor apresenta um meio de transporte utilizado no período, qual seja, ser carregado na rede por escravos. Aqui, como em tantas outras pranchas da *Viagem Pitoresca e Histórica...*, aparece talvez o gesto escravo mais presente no conjunto das imagens estudadas, o gesto de carregar. Nos tomos II e III, que compreendem um conjunto de 103 pranchas, em 53 delas, ou seja, 51,%, estão representados negros carregando homens, cestos, barris, tabuleiros, animais, fardos mais pesados e objetos variados.

Um outro gesto recorrente, muitas vezes associado à ação de carregar, é o de nutrir. Era tarefa dos escravos produzir, transportar, preparar e servir os alimentos. Neste sentido, talvez a cena representada na prancha 16, tomo II, *Liteira para viajar no interior* (Figura 31), possa ser tomada como emblemática da sociedade escravista e seus mecanismos. Nela vê-se uma liteira carregada por cavalos e conduzida por escravos. Dentro da liteira, estão uma mulher branca com uma criança de colo, que é carregada e amamentada pela ama negra. Com exceção da criança e do perfil mal delineado de um dos escravos que conduzem a liteira, são figuras sem rosto. A criança pode expressar aqui a nação em crescimento, nutrida e carregada por um outro gigante que não aquele deitado de costas, representado quando da chegada da Missão Francesa. O olhar seletivo, comprometido e preconceituoso de Debret não pôde deixar em segundo plano o negro e seu papel na sociedade brasileira da época, o que reitera a importância do seu trabalho como fonte para a história social da escravidão.

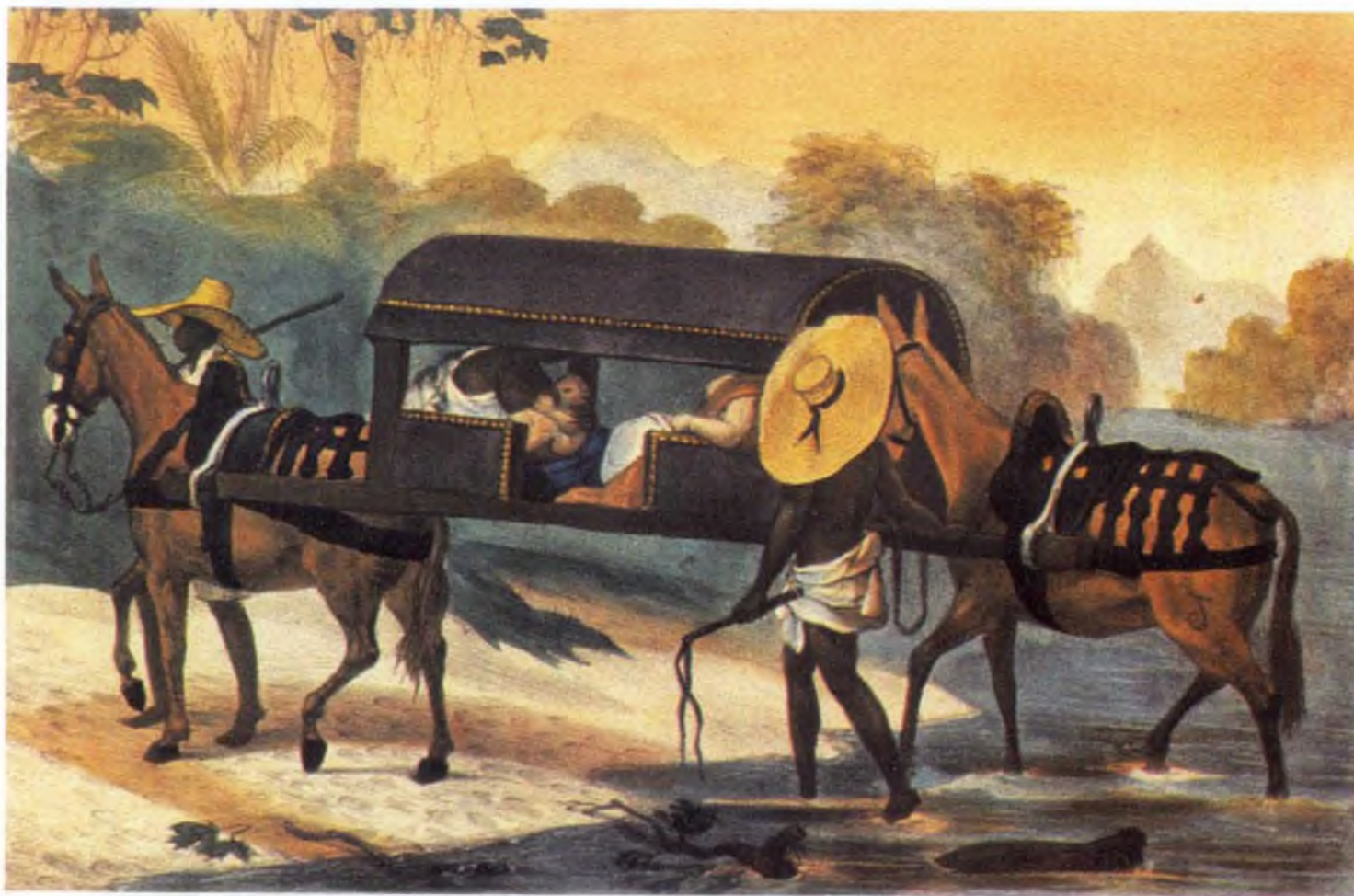


FIGURA 31 "Liteira para viajar no interior", *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo II, prancha 16.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A expansão da literatura de viagem sobre o Brasil ocorreu principalmente a partir da abertura dos portos, em 1808, favorecida com a chegada de estrangeiros ávidos por explorar suas terras e conhecer sua sociedade, até então em parte encobertas para o exterior¹. Os relatos e anotações por eles elaborados constituíram referências significativas, no Velho Mundo, para a produção de idéias sobre o nosso país.

A Missão Artística Francesa, que aqui chegou em 1816, se insere nesse contexto. De caráter artístico-científico, a Missão foi organizada tendo como objetivo central trazer a civilização para os trópicos. Entretanto, como vimos, serviu também como alternativa para artistas e estudiosos ligados à corte de Napoleão, após a derrota deste, em 1815. A documentação produzida pelos membros da Missão, e em particular a *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, de Jean Baptiste Debret, constituem, ao mesmo tempo, importantes fontes e objetos de estudo. Foi assim que consideramos a obra de Debret no presente trabalho.

Não a analisamos meramente como o discurso do vencedor, onde predomina o olhar racista, mas também como um discurso em cujas brechas pode-se visualizar as potencialidades e o poder do outro que foi representado.

As representações de Debret da sociedade escravista brasileira evidenciam sua transformação no encontro com o Brasil. Foi encarregado, como pintor de

¹ Como dissemos, na primeira metade do século XIX, na conjuntura das guerras napoleônicas e disputa entre as burguesias inglesa e francesa pela hegemonia no continente europeu e no mundo colonial, ocorreu uma verdadeira redescoberta do Brasil, com um afluxo de agentes diplomáticos,

história, de produzir imagens que contribuíssem para uma representação da nação de acordo com o projeto das suas elites, qual seja, a de um Brasil tornando-se europeizado, civilizado e mais branco. Elaborou uma obra onde o escravo e as relações escravistas ocupam lugar de destaque. Neste sentido, postulamos que as concepções de Debret se modificaram da mesma forma que seu estilo pictórico, como argumenta Rodrigo Naves. Se, na chegada, Debret tendia a "ver" o que tinha em mente a partir das concepções que trouxe da França e a partir das narrativas de outrem, percebe-se, no decorrer da sua obra, um crescente impacto do Brasil, sua geografia e gente. Esta influência se expressa principalmente nas representações iconográficas e numa certa tensão ou dissimilaridade entre texto escrito e imagem.

Debret, como dificilmente poderia deixar de ser, defendeu o processo civilizador conduzido pelo europeu, fazendo coro ao "racismo da Ilustração" que acreditava que "somente a 'raça branca' incorpora a 'verdadeira humanidade', a 'liberdade', a 'viva consciência moral', a 'religião', o 'espírito', a 'ciência' e a 'beleza do corpo'"². Este projeto seria realizado, de acordo com ele, pela miscigenação, onde os brancos predominariam sobre os demais grupos étnicos. Imbuído de preconceito racista, Debret propõe, sobretudo no texto escrito, a superioridade do mulato em relação aos negros, atribuída a sua porção branca. É também recorrente, no seu texto, a idéia da indolência e passividade do negro. No entanto, estas características são muitas vezes negadas nas imagens que produziu, e por vezes mesmo nos comentários escritos.

Observa-se ainda, na *Viagem Pitoresca e Histórica*, a expressão de uma certa autonomia escrava. Este é o caso, por exemplo, da negra cujo olhar se dirige ao espectador, na prancha intitulada *Um funcionário a passeio com sua família* (Figura 4). Esta autonomia pode também ser percebida na atitude de suspensão do trabalho pelos escravos, para comprar fumo, cuidar do corpo, conversar e jogar. Nos comentários textuais sobre as pranchas, Debret também aponta para a condição dos escravos enquanto sujeitos, quando afirma, por exemplo, que a atitude de comer

naturalistas, comerciantes, mineralogistas, artistas, entre outros, que, com seus relatos, promoveram o ingresso da sociedade brasileira na era da expansão do capital.

² LISBOA, Karen M. *A Nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Hucitec / Fapesp, 1997, p. 204.

terra era devida a uma “resolução tomada de morrer”³, ou quando diz que “a ânsia de fugir é imperiosa entre os negros...”⁴.

A impressão que temos, ao chegar ao fim desta nossa viagem, é a de que ela está apenas começando. Outras serão necessárias, buscando identificar as influências e heranças intelectuais, no pensamento de Debret, de iluministas como Rousseau, Montesquieu e outros, que nos permitam compreender com mais precisão a visão de mundo desse estrangeiro. Seria ainda de fundamental importância uma investigação da história da produção, circulação e recepção do obra, focalizando em particular quais imagens de Debret foram utilizadas nos livros didáticos de História do Brasil e em que circunstâncias, além de outras possibilidades de pesquisa. As narrativas de viagem, e em especial a obra de Debret, são fontes que nos permitem explorar múltiplos aspectos da nossa história.

³ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo II, p. 68.

⁴ DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica...*, 1989, tomo II, p. 167.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Flavio, BOM MEIHY, José Carlos Sebe e VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs). *Gêneros de Fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: ALENCASTRO, L. F. de (org). *História da Vida Privada no Brasil. Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 11-93, 1997.

ALGRANTI, Leila Mezan. *O feitor ausente. Estudos sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro (1808-1822)*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1988.

ALVES, Paulo. Fotografia e história. São Paulo: *Cadernos de História*, volume 8, pp.81-86, 1989.

AMARAL, Alves. *Arte para quê? A presença social da arte brasileira*. São Paulo: Nobel, 1984.

ANDRADE, Maria José de Souza. *A mão de obra escrava em Salvador (1811-1860)*. São Paulo: Corrupio, Brasília, DF: CNPq, 1988.

BARATA, Mário. As artes plásticas de 1808 a 1889. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. (org). *História Geral da Civilização Brasileira tomo II – o Brasil monárquico, vol. 3 Reações e transações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 409-424, 1997.

BARDI, P. M. *História da arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Tradução Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BELLINI, Lígia. Por amor e por interesse: a relação senhor-escravo em cartas de alforria. In: REIS, João José (org). *Escravidão e invenção da liberdade: estudos sobre o negro no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, p. 73-86, 1988.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. "A propósito do Brasil dos Viajantes". *REVISTA USP – Dossiê Brasil dos Viajantes*, São Paulo, n. 30, p. 10-19, 1996.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros, 3 vol., 1994.

BONALUME NETO, Ricardo. Viagem incluiu o Brasil. In: *JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO. Caderno Mais*, p. 5-7, 11 de junho de 1995.

BRESCIANI, M. Stella. *Jogos da política. Imagens, representações e práticas*. São Paulo: ANPUH, Marc Zero, FAPESP, 1992.

BURLARMAQUE, Frederico Leopoldo César. Memória analítica acerca do comércio de escravos e acerca dos males da escravidão doméstica. In: COSTA, João Severino Maciel da et al. *Memórias sobre a escravidão*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional; Brasília: Fundação Petrônio; Portella: Ministério da Justiça, p. 101-208, 1988.

CAMPOS, Jorge Lucio de. *Do símbolo ao virtual: a representação do espaço em Panovsky e Francastel*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CARDOSO, Ciro Flamarion e MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, p. 401-417, 1997.

CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARDOSO, Ciro Flamarion S. Iconografia e História. *Revista Resgate*, São Paulo: UNICAMP, vol.1, 1990.

CARELLI, Mario. *Culturas Cruzadas: intercâmbios culturais entre França e Brasil*. Tradução Nícia Adan Bonatti. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas; o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CASTRO, Hebe M. Mattos. Laços de família e direito no final da escravidão. In: ALENCASTRO, L. F. de (org). *História da Vida Privada no Brasil. Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 337-383, 1997.

CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1988.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CIRLOT, J. E. *A Dictionary of Symbols*. Londres e Henley: Routledge & Kegan Paul, 1978.

COLI, Jorge. A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org) *Historiografia Brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998, p. 375-404.

COSTA, Emília Viotti da. *Coroas de glória, lágrimas de sangue; a rebelião dos escravos de Demerara em 1823*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

COSTA, Maria de Fátima & DIENER, Pablo., *A América de Rugendas. Obras e documentos*. São Paulo, Estação Liberdade: Kosmos, 1999.

CURTY, Marlene Gonçalves e CRUZ, Anamaria da Costa. *Guia para apresentação de trabalhos acadêmicos, dissertações e teses*. Maringá: Dental Press, 2001.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem. Uma história do olhar no Ocidente*. Tradução de Guilherme Teixeira, Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1989 (Coleção Reconquista do Brasil. 3ª Série Especial, vol.10, 11 e 12).

DIENER, Pablo. "O catálogo fundamentado da obra de M. J. Ruguendas". *REVISTA USP – Dossiê Brasil dos Viajantes*, São Paulo: USP, n. 30, p. 46-57, 1996.

ELIAS, Nobert. *A sociedade da corte*. 2ª edição. Tradução Ana Maria Alves. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

FARIA, Sheila de Castro. *A colônia em movimento: fortuna e família no cotidiano colonial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

FARIA, Sheila S. de Castro. Família escrava e legitimidade. *Estudos Afro-Asiáticos*, n. 23, p. 113-131, 1992.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira*. São Paulo: Melhoramentos/ UNESP/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

FLORENTINO, Manolo e GÓES, José Roberto. *A paz das senzalas: famílias escravas e tráfico atlântico, Rio de Janeiro, c. 1790-c.1850*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

FLORENTINO, Manolo. *Em Costas Negras: uma história do tráfico de escravos entre África e Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros, São Paulo: Perspectiva, 1965.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter (org). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, p. 237-271, 1992.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

GOMES, Flávio dos Santos. Quilombos do Rio de Janeiro no século XIX. In: REIS, João José e GOMES, Flávio dos Santos (orgs). *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 263-290, 1996.

HALL, J. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. Londres: Jonh Murray, 1987.

HAUSER, Arnold. *A arte e a sociedade*. Lisboa: Editorial Presença, 1984.

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. Tradução de Walter H. Geenen. Tomo II. São Paulo: Mestre Jou, 1980-1982.

HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KARASCH, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Tradução Pedro Maia Soares, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KNAUSS, Paulo. Imagem do espaço, imagem da história. A representação espacial da cidade do Rio de Janeiro. *REVISTA TEMPO: Dossiê tempo*, Rio de Janeiro: UFF, vol. 2, n. 3, p. 135-148, 1997.

KOSSOY, Boris e CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*, São Paulo: EDUSP, 1994.

LAPLANTINE, François. *Aprender Antropologia*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LARA, Silvia Hunold. Sedas, panos e balangandás: o traje de senhoras e escravas nas cidades do Rio de Janeiro e de Salvador (século XVIII). In: SILVA, Maria Beatriz Nizza da (org). *Brasil: colonização e escravidão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 177-191, 2000.

LECLERC, Gérard. *Crítica da Antropologia*. Lisboa: Estampa, p. 13-20, 1973.

LEITE, Ilka Boaventura., *Antropologia da Viagem. Escravos e Libertos em Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

LEITE, Miriam Moreira. *Livros de viagem (1803 – 1900)*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de Família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Edusp, 1993.

LIMA, Oliveira. *O Império Brasileiro (1822-1889)*. Brasília: editora Universidade de Brasília, 1986.

LISBOA, Bento da Silva.; MONCORVO, J. D. de Ataíde. Parecer sobre o 1º e 2º volume da obra intitulada *Voyage Pittoresque et Historique Au Brésil*. *Revista do IHBG*, tomo 3, p.96, 1841.

LISBOA, Karen Macknow. *A Nova Atlântida de Spix e Martins: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Hucitec / Fapesp, 1997.

MAESTRI, Mário. *O sobrado e o cativo: a arquitetura urbana no Brasil – o caso gaúcho*. Passo Fundo: UPF, 2001.

MAGALHÃES, Roberto Anderson de Miranda. Alterações urbanas na área central do Rio de Janeiro a partir da chegada da corte de D. João VI. In: *Seminário Internacional D. João VI: Um rei na América*, 1999, Rio de Janeiro. Anais..., Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2000, p. 324-329.

MAIA, Pedro Moacir. Valorização de Debret: pintor de história ou aquarelista ? *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, n. 90, p. 127-131, 1992.

MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio; civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808-1820)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MANTHORNE, Katherine E. "O imaginário brasileiro para o público norte americano do século XIX". *REVISTA USP – Dossiê Brasil dos Viajantes*, São Paulo: USP, n. 30, p. 58-71, 1996.

MARTINS. Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos viajantes. O Olhar britânico (1800-1850)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

MEIRELLES, Willian Reis. História das imagens: uma abordagem, múltiplas facetas. *Revista Pós-História*, vol. 3, São Paulo: UNESP, 1995.

MENDES, Elizabeth de Camargo. *Os viajantes no Brasil: 1808-1822*. 1981. 162 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "Histórico da iconografia urbana". *REVISTA USP – Dossiê Brasil dos Viajantes*, SP, n. 30, p. 144-155, 1996.

MESGRAVIS, Laima. *O viajante e a cidade: a vida no Rio de Janeiro através dos viajantes estrangeiros da primeira metade do século XIX*. 1987. 422 f. Tese (Livre-docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

MONCORVO, J. D. de Attaide e LISBOA, Bento da Silva. Parecer sobre o 1º e 2º volume da obra intitulada *Voyage Pittoresque et Historique au Bresil*. *Revista Do Instituto Histórico Brasileiro*. Tomo 3, p.93-99, 1841.

MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. *O Rio de Janeiro Imperial*. Rio de Janeiro: Topbooks Universidade Editora, prefácio Alberto da Costa Silva, 2ª edição, 2000.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. *A travessia da calunga grande: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil 1637-1889*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

NAXARA, Márcia Regina Capelari. Pensando origens para o Brasil no século XIX: história e literatura. *História: Questões & Debates*. Curitiba, Paraná: Ed. da UFPR, vol. 1, n. 1, p.47-64, 1980.

NEVES, Lúcia Maria Bastos P. O privado e o público nas relações culturais do Brasil com França e Espanha no governo joanino (1808-1820). In: *Seminário Internacional D. João VI: Um rei na América*, 1999, Rio de Janeiro. Anais..., Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2000, p. 189-200.

NEVES, Lúcia Maria Bastos P. Por detrás dos panos: atitudes antiescravistas e a independência do Brasil. In: SILVA, Maria Beatriz Nizza da (org). *Brasil: colonização e escravidão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 373-395, 2000.

OLIVEIRA, Maria Inês Côrtes de. *O liberto: o seu mundo e os outros (Salvador 1790-1890)*. São Paulo: Curripio, 1988.

OLIVEIRA, Maria Inês Côrtes de. Quem eram os "Negros da Guiné"? A origem dos africanos na Bahia. *Revista Afro-Ásia*, n. 19/20, p. 37-73, 1997.

OLIVEIRA, Maria Inês Côrtes de. Viver e morrer no meio dos seus: nações e comunidades africanas na Bahia do século XIX. *Revista USP*, n. 28, p. 174-193, dez/fev 1995/1996.

OLSZEWSKI FILHA, Sofia. *A fotografia e o negro na cidade do Salvador (1840-1914)*. Salvador: EGBA; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1989.

PANTOJA, Selma e SARAIVA, José Flávio Sombra (orgs). *Angola e Brasil nas rotas do Atlântico Sul*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

PINASSI, Maria Orlanda. *Três devotos, uma fé, nenhum milagre: Nitheroy* Revista *Brasiliense de Ciências e Artes*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império. Relatos de viagem e transculturação*. Tradução Jézio Hernani Bonfim Gutierre. São Paulo: EDUSC, 1999.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Viajantes, século XIX: negras escravas e livres no Rio de Janeiro. *Revista Instituto de Estudos Brasileiro*, São Paulo, n. 28, p. 53-76, 1988.

QUINTANEIRO, Tania. *Retratos de Mulher: o cotidiano feminino no Brasil sob o olhar de viajeros do século XIX*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

RAMINELLI, Ronald. *Imagens da colonização: a representação do índio de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

REIS, João José (org). *Escravidão e invenção da liberdade: estudos sobre o negro no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

REIS, João José e GOMES, Flávio dos Santos (orgs). *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

REIS, João José e SILVA, Eduardo. *Negociação e Conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

REIS, João José. Cartografia da escravidão. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Mais p. 19, fevereiro de 2001.

REIS, João José. Um balanço dos estudos sobre as revoltas escravas na Bahia. In: REIS, João José (org). *Escravidão e invenção da liberdade: estudos sobre o negro no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, p. 87-140, 1988.

REIS, Letícia Vidor de Souza. Negro em "terra de branco": a reinvenção da identidade. In: SCHWARCZ, Lília Moritz e REIS, Letícia Vidor de Souza (orgs). *Negras Imagens: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Estação Ciência, p. 31-53, 1996.

REVISTA AFRO-ÁSIA, n. 21/22, Salvador: Universidade Federal da Bahia - UFBA: Centro de Estudos Afro-Orientais - CEA/O/Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - FFCH, 1998-1999.

REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA, vol. 8, n.16, mar/agosto 1988.

REVISTA USP – *Dossiê Brasil dos Viajantes*, São Paulo: USP, n. 30, p. 46-57, 1996.

RODRIGUES, José Honório. *Teoria da história do Brasil: introdução metodológica*. 4ª edição. São Paulo: Nacional, 1978.

SALGUEIRO, Valéria. "Vistas urbanas nos álbuns ilustrados por viajantes europeus do século XIX". *REVISTA TEMPO: Dossiê Modernidade*, Rio de Janeiro: UFF, vol. 2, n. 4, p. 103-123, dez 1997.

SALIBA, Elias Thomé. Experiências e representações sociais: reflexões sobre o uso e o consumo das imagens. In: BITTENCOURT, Circe (org). *O saber histórico na sala de aula*. São Paulo: Contexto, p. 117-127, 1997.

SANTOS, Luiz Gonçalves dos. *Memórias para servir à História do Reino do Brasil*. Belo Horizonte: Ed Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, tomo I e II, 1981.

SCHADEN, Egon. Exploração antropológica. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. (org). *História Geral da Civilização Brasileira tomo II – o Brasil monárquico, vol. 3 Reações e transações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 425-443, 1997.

SCHWARCZ, Lilia Moritz e QUEIROZ, Renato da Silva (orgs). *Raça e Diversidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Estação Ciência, 1996.

SCHWARCZ, Lilia Moritz e REIS, Letícia Vidor de Souza (orgs). *Negras Imagens: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Estação Ciência, 1996.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. As teorias raciais, uma construção histórica de finais de século XIX. O contexto brasileiro. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz e QUEIROZ, Renato da Silva (orgs). *Raça e Diversidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Estação Ciência, p. 147-185, 1996.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O império em procissão: ritos e símbolos do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Retrato em branco e negro*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

SCHWARTZ, Stuart B. *Segredos Internos. Engenhos e escravos na sociedade colonial*. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SEVCENKO, Nicolau. As alegorias da experiência marítima e a construção do europocentrismo. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz e QUEIROZ, Renato da Silva (orgs). *Raça e Diversidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Estação Ciência, p. 113-145, 1996.

SILVA, Ana Rosa Cloclet da. *Construção da nação e escravidão no pensamento de José Bonifácio: 1783-1823*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp/Centro de Memória-Unicamp, 1999.

SILVA, Eduardo. (org). *Memória sobre a fundação de uma fazenda na província do Rio de Janeiro*. Edição original de 1847 e edição modificada e acrescida de 1878. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Brasília: Senado Federal, p.36, 1985.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. A Intendência-Geral da polícia: 1808-1821. *Revista Acervo*, Rio de Janeiro, v. 1, nº 2, p. 137-251, jul-dez 1986.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Nova história da expansão portuguesa. O Império luso-brasileiro (1750-1822)*. Lisboa: Estampa, 1986.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Vida privada e cotidiano no Brasil na época de D. Maria I e D. João VI*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

SILVA, Marilene Rosa Nogueira da. *Negro na rua. A nova face da escravidão*. São Paulo: HUCITEC, 1988.

SILVEIRA, Marco Antonio. Discursos sobre o escravo e a nação: a escravidão no pensamento brasileiro. *Cadernos da Faculdade de Filosofia e Ciências*. São Paulo, Marília: UNESP, vol. 6, n. 1, p. 67-82, 1997.

SLENES, Robert W. "Malungu, ngoma vem!": África coberta e descoberta no Brasil. *Revista USP*, n. 12, p.48-67, dez/jan/fev. 1991-1992.

SLENES, Robert W. As provações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na Viagem alegórica de Johann Moritz Rugendas. *Revista Histórica Da Arte E Arquitetura*. Unicamp, nº 2, p. 272-294, 1995-1996.

SLENES, Robert W. Lares negros, olhares brancos: histórias da família escrava no século XIX. *Revista Brasileira de História*, vol. 8, n.16, p. 189-203, mar/agosto 1988.

SLENES, Robert W. *Na senzala, uma flor: as esperanças e as recordações na formação da família escrava*. São Paulo, Departamento de História, IFCH/Unicamp. Center for latin American Studies, Stanford University, Stanford, julho de 1994.

SMITH, Robert C. *The Art of Portugal 1500-1800*. Londres: Weidenfeld & Nicholson, p. 50, 1968.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp/Centro de pesquisa em História Social da Cultura, 2001.

SOARES, Luiz Carlos. Da necessidade do bordel higienizado. In: VAINFAS, Ronaldo (org). *História e sexualidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Graal, p. 143-168, 1986.

SOARES, Luiz Carlos. Os escravos de ganho no Rio de Janeiro do século XIX. *Revista Brasileira de História*, vol. 8, n.16, p. 107-142, mar/agosto 1988.

SOUZA, Iara Lis Carvalho. *Pátria Coroada: o Brasil como corpo político autônomo – 1780-1831*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

STARN, Randolph. Vendo a cultura numa sala para um príncipe renascentista. In: HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, p. 1992.

SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TAKEYA, Denise M. Comércio e diplomacia: o corpo consular francês na expansão comercial da França para o Brasil no século XIX. *Revista Pós-História*, vol. 2, São Paulo: UNESP, p. 221-235, 1994.

TAKEYA, Denise M. *Europa, França e Ceará: origens do capital estrangeiro no Brasil*. Natal: Editora UFRN; São Paulo: Hucitec, 1995.

TAUNAY, Afonso de E. *A Missão Artística de 1816*. Rio de Janeiro: Publicação do DPHAN, 1993.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

VAINFAS, Ronaldo (org). *História e sexualidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.

VEJO, Tomas Perez. La pintura de historia y la invención de las naciones. *LOCUS Revista de História*. Juiz de Fora: Núcleo de História Regional/editora UFJF, vol. 5, n. 1, p. 139-159, 1999.

VENÂNCIO, Renato Pinto. Nos limites da sagrada família. Ilegitimidade e casamento no Brasil colonial. In: VAINFAS, Ronaldo (org). *História e sexualidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Graal, p.106- 123, 1986.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmica literária no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VIANA, Elizabeth de Camargo. "Do tempo dos abusos à era das reformas": os viajantes burgueses no Brasil de 1808-1822. São Paulo: *Caderno de História*, vol. 10, p. 117-126, 1991.

VIEIRA, João Guimarães. Taunay, Debret e Grandjean de Montigny. In: SOUZA, Wladimir Alves de. *Aspectos da arte brasileira*. Rio de Janeiro: FUNART, 1981.